



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

La nascita del romanziere Milan Kundera: Amori ridicoli

Relatore
Prof. Alessandro Catalano

Correlatore:
Prof. Alessandro Metlica

Laureanda
Martina Ferrari
n° matr.2058279 / LMFIM

Anno Accademico 2022 / 2023

Sommario

Introduzione	1
1. <i>Amori ridicoli</i> : uno sguardo sull'autore	3
1.1 Dalle rovine del mondo lirico	8
1.2 La genesi di <i>Amori ridicoli</i> : il primo quaderno	15
1.3 Il secondo quaderno	19
1.4 Il terzo quaderno	22
1.5 L'edizione definitiva e la sua architettura	26
1.6 <i>Amori ridicoli</i> : raccolta di racconti o romanzo?	30
2. La voce narrante	35
2.1 L'influenza di <i>Monologhi</i> e il narratore omodiegetico	36
2.2 Il narratore autoriale.....	44
2.3 Narratore e autore ne <i>L'immortalità</i>	56
3. La polifonia	59
3.1 La polifonia nel laboratorio narrativo di <i>Amori ridicoli</i>	63
3.2 Le voci narrative de <i>Lo scherzo</i>	72
3.3 I romanzi cechi e il contrappunto romanzesco	77
3.4 Strade alternative per la narrazione polifonica	84
4. Il saggio romanzesco in Milan Kundera	89
4.1 Le digressioni saggistiche in <i>Amori ridicoli</i>	93
4.2 I saggi romanzeschi e l'io romanziere	98
5. La composizione architettonica e gli archetipi formali.....	109
5.1 <i>Il simposio</i> e la forma del <i>vaudeville</i>	116
5.2 <i>Il valzer degli addii</i> : una commedia in prosa.....	124
6. Il laboratorio tematico di <i>Amori ridicoli</i>	131
6.1 La strategia di Balzac.....	139
6.2 Il mito: da <i>Amori ridicoli</i> all'universo romanzesco kunderiano.....	151
Conclusioni	155
Bibliografia	159

Introduzione

Il monumentale universo romanzesco di Milan Kundera si compone di sei romanzi in lingua ceca, in ordine cronologico *Lo scherzo*, *La vita è altrove*, *Il valzer degli addii*, *Il libro del riso e dell'oblio*, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* e *L'immortalità*. A questi si aggiungono i quattro romanzi scritti in lingua francese, rispettivamente *La lentezza*, *L'identità*, *L'ignoranza* e *La festa dell'insignificanza*. Un ruolo cruciale nell'edificazione di questo mondo romanzesco va comunque riconosciuto ad *Amori ridicoli*, la prima e unica raccolta di novelle dello scrittore, se si accetta la sua ipotesi che *Il libro del riso e dell'oblio* sia un romanzo. Si tratta dell'opera che sancisce la nascita del romanziere Milan Kundera che, attraverso la scrittura di questi racconti, comincia progressivamente a esplorare il territorio della prosa, che sfocerà poi nella composizione dei grandi romanzi cechi e francesi.

La scelta di focalizzarsi sulla raccolta di *Amori ridicoli* deriva dalla rilevanza che l'opera assume nella prospettiva dell'evoluzione letteraria dello scrittore. La raccolta rappresenta infatti il debutto di un romanziere che compie così il grande salto dal territorio della poesia a quello della prosa, ambito che gli ha votato i maggiori riconoscimenti. L'intero *corpus* romanzesco comincia a prendere forma da *Amori ridicoli*; le dieci novelle contengono, in embrione, quei principi narrativi e tematici che si dispiegheranno nei successivi romanzi. In altre parole, come afferma l'autore, con *Amori ridicoli* inizia a delinearsi la sua arte romanzesca: «È solo da quel momento, in realtà, che comincia la mia evoluzione letteraria, la quale in seguito mi ha regalato, è vero, molte sorprese, ma in nessun caso un cambiamento essenziale nel mio orientamento estetico»¹.

Questo lavoro si ripropone, quindi di osservare, secondo un approccio diacronico, la continuità narrativa, oltre che tematica, dell'opera kunderiana, dimostrando il ruolo centrale che *Amori ridicoli* ha esercitato sulle opere della maturità. In particolare, dopo aver illustrato la complessa genesi della raccolta fino al raggiungimento della sua forma definitiva, ci ripromettiamo di analizzare la funzione e la trasformazione del narratore dalle prime novelle ai grandi romanzi cechi: dal progressivo abbandono della narrazione

¹ Nota di Milan Kundera su *Amori ridicoli*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 130.

in prima persona fino all'affermazione della voce dell'«io romanziere»² che conquista il proprio spazio testuale all'interno della narrazione. Il secondo passaggio di quest'analisi prende in considerazione uno dei tratti distintivi della scrittura kunderiana, ovvero la narrazione polifonica che emerge, embrionalmente, in due racconti di *Amori ridicoli*, *Il falso autostop* e *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*. Procedendo nell'analisi dell'evoluzione romanzesca, verrà esaminato il saggio romanzesco, elemento presente *in nuce* in alcuni *Amori ridicoli* e che acquisterà sempre più rilevanza nell'opera kunderiana. Ampliando ulteriormente la prospettiva, il lavoro si propone di analizzare l'architettura compositiva della novella *Il simposio*, struttura che rappresenterà poi l'impalcatura de *Il valzer degli addii*, il romanzo kunderiano che maggiormente si distingue dalle restanti opere. La prospettiva dell'analisi si sposta, infine, sul versante tematico. *Amori ridicoli* rappresenta, infatti, un laboratorio tematico per lo scrittore che attinge dalle novelle per costruire il suo mondo finzionale, i personaggi romanzeschi che lo abitano e i loro relativi motivi.

Attraverso il confronto, sia narrativo che tematico, tra le novelle di *Amori ridicoli* e i romanzi della maturità è possibile osservare la crescita letteraria dello scrittore ceco, partendo proprio dalle fondamenta.

² Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 89.

1. *Amori ridicoli*: uno sguardo sull'autore

Milan Kundera nasce il 1° aprile 1929 a Brno, città della Cecoslovacchia, attuale Repubblica Ceca. Il padre Ludvík riveste il prestigioso ruolo di direttore dell'Accademia musicale nella città natale. L'amore per la musica del padre è trasmesso al figlio che, ancora bambino, intraprende lezioni di pianoforte. La formazione musicale influenzerà, in seguito, l'opera romanzesca di Kundera stesso: spartiti musicali confluiscono, quali materiali testuali, nei romanzi *Lo scherzo* e *L'insostenibile leggerezza dell'essere*. Nelle pagine di quest'ultimo romanzo, la vita umana viene paragonata dalla voce narrante ad una composizione musicale che si sviluppa a partire da motivi e temi che, in forma di variazioni, arricchiscono la sinfonia della vita di ciascun uomo. Lo scrittore ceco, inoltre, si è servito della «strategia beethoveniana delle variazioni»³ per esplorare aspetti sconosciuti della realtà nel suo mondo romanzesco.

Kundera è cresciuto negli anni in cui la Cecoslovacchia era stata invasa da Hitler, per poi assistere a un breve periodo di relativa democrazia tra il 1945 e il 1948, seguito dall'instaurazione di un regime comunista⁴. Si iscrive allora al partito comunista nel 1948 per essere poi espulso, a causa di uno scandalo privato, nel 1950. Dopo essere stato riammesso come membro del PC cecoslovacco nel 1956, verrà nuovamente espulso nel 1970. Vive quindi gli anni centrali del tragico destino della Cecoslovacchia del XX secolo: dalla presa del potere del movimento comunista al suo irrigidimento in un regime stalinista e dalla fase del "piccolo disgelo" fino alla piccola, ma significativa, parentesi della Primavera di Praga (1963-1968)⁵. Kundera assiste infine, da lontano, dopo essere

³ Kundera Milan, *I testamenti traditi*, Milano, Adelphi Edizioni, 2002, p. 162.

⁴ Le informazioni sulla storia della Cecoslovacchia del Novecento sono state tratte principalmente da Clementi Marco, *Cecoslovacchia*, Milano, Unicopli, 2007.

⁵ Le informazioni sul periodo comunista cecoslovacco sono state tratte principalmente da *Primavera di Praga, risveglio europeo* a cura di F. Caccamo, P. Helan, M. Tria, Firenze, Firenze University Press, 2011; *La primavera di Praga. 1968: la rivoluzione dimenticata* a cura di E. Bettiza, Milano, Mondadori, 2008; *Una primavera lunga quaranta anni. Le interpretazioni del 1968 cecoslovacco*, a cura di F. Caccamo, in: «eSamizdat, Rivista di culture di paesi slavi», *Maledetta Primavera: il 1968 a Praga*, a cura di A. Catalano, S. Guagnelli, vol. VII, no. 2-3, 2009, pp. 81-92; *La polemica tra Milan Kundera e Václav Havel sul destino ceco quarant'anni dopo*, a cura di S. Mella, in: «eSamizdat, Rivista di culture di paesi slavi», *Maledetta Primavera: il 1968 a Praga*, a cura di A. Catalano, S. Guagnelli, vol. VII, no. 2-3, 2009, pp. 505-538; *Il comunismo italiano e il '68 praghese*, a cura di S. Pons, in: «eSamizdat, Rivista di culture di paesi slavi», *Maledetta Primavera: il 1968 a Praga*, a cura di A. Catalano, S. Guagnelli, vol. VII, no. 2-3, 2009, pp. 47-50; *Sole rosso su Praga. La letteratura ceca tra socialismo e underground (1945-1959). Un'interpretazione* a cura di A. Catalano, Roma, Bulzoni, 2004.

nel frattempo emigrato in Francia, al crollo dell'intero blocco dell'est e dei relativi miti nel 1989.

Intraprende un percorso universitario presso la facoltà di lettere che si interrompe a causa della sopracitata espulsione dal partito, avvenuta nel 1950. Probabilmente grazie all'intercessione del padre, riesce però a proseguire gli studi alla FAMU, scuola di regia e sceneggiatura, dove conseguirà la laurea. A partire dal 1952 inizia a insegnare "letteratura mondiale" presso la stessa FAMU, prima come assistente e, in seguito, con la nomina di professore.

L'attività letteraria diventa, però, progressivamente la sfera d'azione primaria di Milan Kundera. Anche se le informazioni sulla prima fase della sua opera sono solo parziali, fin da giovane intraprende la propria carriera in qualità di poeta (e forse anche musicista). Tra il 1946 e il 1947 pubblica le prime poesie sulla rivista regionale giovanile "Mladé archy". Si possono ricordare ad esempio *Gli uomini a riva trascinano i tronchi verso di noi* e *Una poesia*. Si tratta di poesie che abbracciano la poetica del surrealismo, corrente avanguardistica molto forte in Cecoslovacchia.

Successivamente, anche sotto la spinta del nuovo orizzonte culturale comunista, accoglie nelle sue poesie istanze e idee care al realismo socialista propugnato in quegli anni, pur mantenendosi in una posizione scettica⁶, senza manifestare una cieca fede nei confronti del nuovo regime. Buona parte di queste poesie confluiranno nella prima raccolta poetica *L'uomo grande giardino*⁷, a cui seguiranno il poema *L'ultimo maggio*⁸ e la raccolta poetica dal titolo *Monologhi*⁹.

Solo a partire dalla fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta avviene il passaggio alla prosa e «dalle rovine del suo mondo lirico»¹⁰ nasce il romanziere Milan

⁶ Si veda la sezione IV, *Versi polemici*, della prima raccolta poetica *L'uomo grande giardino*: in particolare, la poesia in memoria di Konstantin Biebl: *Lei Konstantin, non ha mai creduto*, in cui Milan Kundera esprime un disaccordo rispetto alle posizioni integraliste dei teorici del socialismo, accusandoli di mettere in catene poesie e quadri e di trasformare in deserto inospitale il socialismo, Kundera Milan, *Člověk zahrada širá*, Praha, Československý spisovatel, 1953, pp. 49-50.

⁷ *L'uomo grande giardino*, prima raccolta poetica pubblicata nel 1953.

⁸ *L'ultimo maggio*, poema pubblicato nel 1955; seguono le successive due edizioni nel 1961 e nel 1963.

⁹ *Monologhi*, raccolta poetica pubblicata nel 1957; seguono le successive tre edizioni nel 1964, nel 1965 e nel 1969.

¹⁰ Kundera Milan, *Il sipario*, Milano, Adelphi Edizioni, 2005, p. 101.

Kundera. Al primo romanzo *Lo scherzo*¹¹ segue *Amori ridicoli*¹², ritenuto dall'autore la sua seconda opera romanzesca in quanto, nonostante sia stata pubblicata tra il 1963 e il 1968, avrebbe raggiunto la sua forma definitiva soltanto con l'edizione francese del 1970. *La vita è altrove*¹³ e *Il valzer degli addii*¹⁴ concludono il primo ciclo di romanzi cechi composti mentre lo scrittore si trovava ancora in Cecoslovacchia, prima dell'emigrazione. Kundera sperimenta inoltre anche un terzo genere letterario, il teatro, con *I padroni delle chiavi*¹⁵, *Due orecchie, due nozze*¹⁶ e *Jacques e il suo padrone*¹⁷.

L'emigrazione in Francia, prima a Rennes e poi a Parigi, segna uno spartiacque nella biografia e nell'attività di romanziere di Kundera. Durante la fase della cosiddetta "normalizzazione", a seguito della repressione del movimento di Alexander Dubček, Kundera scompare come persona pubblica e come scrittore finché decide di trasferirsi definitivamente in Francia nel 1975 con la moglie Vera. Ottiene la cittadinanza francese nel 1981, dopo che gli era stata ritirata la cittadinanza cecoslovacca nel 1979. Nel nuovo paese scrive *Il libro del riso e dell'oblio*¹⁸, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*¹⁹ e *L'immortalità*²⁰, ultimo romanzo scritto in ceco.

I romanzi composti successivamente sono, invece, scritti in lingua francese: *La lentezza*²¹, *L'identità*²² e *L'ignoranza*²³. Con tale lingua lo scrittore ceco si era già confrontato componendo saggi e traducendo, ancora giovane, poesie francesi, in particolare i componimenti di Guillaume Apollinaire. Il cambiamento del codice linguistico denuncia la volontà di Kundera di esplorare nuove possibilità formali

¹¹ *Lo scherzo* terminato il 5 dicembre 1965 viene edito nel 1967 in Cecoslovacchia; è considerato da Kundera la sua «Opera prima», «Note de l'auteur pour la première édition tchèque de *La Plaisanterie* après la libération du pays de l'occupation russe», in: Ricard Francois, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, citato nella nota 3 p. 26.

¹² *Amori ridicoli*, completato nel 1968, ha raggiunto una forma più o meno definitiva solo nella prima edizione francese del 1970; è considerata dall'autore la sua «Opera seconda», *Ibidem*.

¹³ *La vita è altrove*, completato nel 1969, viene pubblicato nel 1973 a Parigi.

¹⁴ *Il valzer degli addii*, pubblicato nel 1973.

¹⁵ *I padroni delle chiavi*, pièce teatrale pubblicata su rivista nel 1961, su volume nel 1962 e 1964, rappresentata nel teatro nazionale il 14 aprile 1962.

¹⁶ *Due orecchie, due nozze*, pièce teatrale edita nel 1968 con il titolo *Dvě uši, dvě svatby*, pubblicata l'anno seguente con il titolo *Ptákovina*.

¹⁷ *Jacques e il suo padrone*, pièce teatrale scritta nel 1971, messa in scena nel 1975 sotto falso nome a Ústí nad Labem, pubblicata a Parigi nel 1981 con il titolo *Jacques et son maître* e pubblicata a Brno nel 1992.

¹⁸ *Il libro del riso e dell'oblio*, terminato nel 1978 e pubblicato nel 1979.

¹⁹ *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, terminato nel 1982 ed edito nel 1985.

²⁰ *L'immortalità*, completato nel 1988 ed edito nel 1990.

²¹ *La lentezza*, edito nel 1995 a Parigi.

²² *L'identità*, edito nel 1997 a Parigi.

²³ *L'ignoranza*, pubblicato nel 2000 a Barcellona.

all'interno dell'arte romanzesca; si tratta di una scelta formale che non deve essere interpretata come un rinnegamento da parte dell'autore della propria cultura e nazione. Kundera, infatti, si riconosce nell'affermazione della compatriota Vera Linhartová: «Lo scrittore non è prigioniero di una sola lingua»²⁴. *La festa dell'insignificanza*²⁵ è l'ultimo romanzo francese che completa l'universo romanzesco kunderiano.

La cesura costituita dall'emigrazione è stata determinante, oltre che per la produzione romanzesca, anche per quanto concerne la figura di Kundera quale personaggio pubblico.

In una Cecoslovacchia che ormai «boccheggiava»²⁶, scrittori e intellettuali cominciano a subire quotidiane limitazioni e umiliazioni: Kundera stesso viene completamente escluso dalla sfera pubblica. Durante gli anni del “socialismo dal volto umano”²⁷ aveva invece svolto un ruolo di primo piano, partecipando al IV Congresso degli scrittori cecoslovacchi²⁸ ed esponendosi con interventi pubblici di grande risonanza quali *Il piccolo e il grande*²⁹ e *Il destino ceco*³⁰. A partire dagli anni Settanta, però, gli è preclusa la possibilità di pubblicare le proprie opere, i suoi libri vengono ritirati dalle librerie e biblioteche, perde il ruolo di insegnante ed è costretto a scomparire dalla scena pubblica. Ad una prima rinuncia forzata della scena, dopo la caduta del comunismo sarà, invece, Kundera a scegliere di dileguarsi dallo sguardo pubblico evitando di concedere

²⁴ Kundera Milan, *Un incontro*, Milano, Adelphi Edizioni, 2009, p. 114.

²⁵ *La festa dell'insignificanza*, edito nel 2013.

²⁶ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 79.

²⁷ Moscato Antonio, *La ferita di Praga: dalla primavera di Dubcek al rinnovamento di Gorbaciov*, Roma, Edizioni Associate, 1988.

²⁸ Intervento presente in italiano *La letteratura e le piccole nazioni, Discorso al Congresso degli scrittori cecoslovacchi (1967)*, in: *Un occidente prigioniero o La tragedia dell'Europa centrale* a cura di M. Kundera, Milano, Adelphi Edizioni, 2022, pp. 19-41.

²⁹ *Il piccolo e il grande*, articolo pubblicato in: *Praga 1968, le idee del nuovo corso: Literární listy, marzo-agosto 1968*, a cura di J. Čech, Bari, Laterza, 1968, pp. 458-461. L'articolo di Kundera era stato pubblicato il 1° agosto 1968 sul settimanale “Literární listy”.

³⁰ *Il destino ceco*, articolo tradotto in italiano in: *La polemica tra Milan Kundera e Václav Havel sul destino ceco quarant'anni dopo*, a cura di S. Mella, in: «eSamizdat, Rivista di culture di paesi slavi», *Maledetta Primavera: il 1968 a Praga*, a cura di A. Catalano, S. Guagnelli, vol. VII, no. 2-3, 2009, pp. 522-528. L'intervento di Kundera era stato pubblicato per la prima volta il 19 dicembre 1968 sul settimanale dell'Unione degli scrittori cecoslovacchi “Literární noviny” (in questi mesi il nome del settimanale è sostituito con il nome “Listy”). L'articolo provoca la reazione polemica di Václav Havel che nel febbraio del 1969 pubblica sulla rivista “Tvář” l'articolo *Il destino ceco? Il dibattito tra Milan Kundera e Václav Havel*, sviluppatosi all'inizio del periodo della “normalizzazione” (nell'inverno 1968-1969), riguarda, da un lato, il significato attribuito dai due intellettuali alla Primavera di Praga e, dall'altro lato, il destino della Cecoslovacchia a seguito dell'invasione russa (1968). Kundera, successivamente, risponde all'intervento polemico di Havel pubblicando sulla rivista “Host do domu” di Brno il suo secondo articolo dal titolo *Radicalismo ed esibizionismo*.

interviste³¹ e trascorrendo i suoi anni senili in una totale riservatezza fino alla sua morte avvenuta l'11 luglio 2023 a Parigi, in Francia.

Un ultimo aspetto fondamentale della sua attività riguarda il Kundera saggista. Egli ha composto saggi inerenti la teoria del romanzo, tra cui bisogna citare *L'arte del romanzo*³², sotto il cui titolo si celano due lavori completamente diversi, editi rispettivamente in ceco nel 1960 e in francese nel 1986, *I testamenti traditi*³³, *Il sipario*³⁴ e *Un incontro*³⁵. Si tratta di raccolte saggistiche in cui l'autore riunisce i propri testi.

Altri saggi, anche se di natura non strettamente politica, vertono su riflessioni di attualità inerenti l'Europa, la cultura e la Cecoslovacchia del XX secolo. Si può, a tal proposito, ricordare l'articolo *Le discussioni sull'eredità culturale*³⁶ che un ruolo così importante ha avuto per riaprire la riflessione sulla cultura socialista e sull'importanza del recupero dell'arte moderna dopo i cupi anni dello stalinismo. Merita infine di essere menzionato anche il saggio *Un occidentale prigioniero*³⁷, un intervento saggistico di grande attualità che permette, ancora oggi, di riconsiderare la storia e la geografia culturale dell'Europa e, in particolare, dell'Europa centrale: «È stato qui, nell'Europa centrale, che la cultura moderna ha avuto i suoi più grandi impulsi: la psicoanalisi, lo strutturalismo, la dodecafonia, la musica di Bartók, la nuova estetica del romanzo di Kafka e Musil»³⁸.

³¹ La scelta di Kundera di non concedere interviste deriva, in parte, dalla volontà di attribuire maggiore importanza alle sue opere piuttosto che al suo profilo biografico. Christian Salmon afferma, infatti, che «il desiderio di Kundera di non parlare di sé sembra una reazione istintiva alla tendenza della maggior parte dei critici a studiare lo scrittore, la sua personalità, le sue tendenze politiche e la sua vita privata piuttosto che le sue opere. [...] Rifiutarsi di parlare di se stesso è quindi un modo di mettere il proprio lavoro e il proprio stile al centro dell'attenzione», Salmon Christian, *Intervista con Milan Kundera*, Roma, Edizioni Minimum fax, 1999, pp. 36-37.

³² *L'arte del romanzo. Il percorso di Vladislav Vančura verso la grande epica* edito nel 1960. A distanza di anni, è stato pubblicato nel 1986 a Parigi un secondo libro completamente diverso dal primo, ad eccezione solo del titolo: *L'arte del romanzo*.

³³ *I testamenti traditi*, saggio diviso in nove parti e pubblicato nel 1993 a Parigi.

³⁴ *Il sipario*, saggio diviso in sette parti, edito nel 2005 a Parigi.

³⁵ *Un incontro*, edito nel 2009 a Parigi.

³⁶ *Le discussioni sull'eredità culturale*, saggio edito nel 1955.

³⁷ *Un occidentale prigioniero*, saggio composto nel 1983.

³⁸ Roth Philip, *Conversazione a Londra e nel Connecticut con Milan Kundera*, in: *Chiacchiere di bottega: uno scrittore, i suoi colleghi e il loro lavoro*, a cura di P. Roth, Einaudi, Torino, 2004, p. 91.

1.1 Dalle rovine del mondo lirico

Com'è stato accennato, Milan Kundera inizia il suo percorso artistico dedicandosi, da un lato, alla composizione musicale e, dall'altro lato, orientandosi verso la poesia lirica. A partire dalla fine degli anni Quaranta del Novecento comincia a scrivere le prime poesie, pubblicando negli anni Cinquanta tre volumi giovanili: *L'uomo grande giardino*, *L'ultimo maggio* e *Monologhi*. Dopo aver abbandonato la poesia e sperimentato la scrittura teatrale, lo scrittore, dalla fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, comincia a esplorare il territorio del romanzo, a partire dalla composizione della sua prima novella³⁹, *Io, un povero dio*⁴⁰. Questa nuova strada di romanziere prosegue con la stesura di nove nuovi racconti che poi confluiranno nei tre "quaderni" di *Amori ridicoli*⁴¹, i successivi sei romanzi cechi⁴² e gli ultimi quattro romanzi francesi⁴³. Kundera, quindi, alla fine degli anni Cinquanta si cimenta in un ambito fino a questo momento a lui estraneo come se ricercasse costantemente «con una sete insoddisfatta, una nuova forma, un nuovo genere per comunicare ai lettori»⁴⁴.

La conversione alla prosa comporta l'allontanamento dal territorio della poesia e la nascita del romanziere Milan Kundera⁴⁵ «dalle rovine del suo mondo lirico»⁴⁶: «per la prima volta avevo trovato me stesso, avevo trovato il mio tono, [...] avevo trovato, insomma, la mia strada di romanziere»⁴⁷.

³⁹ Woods Michelle, *Translating Milan Kundera*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006, p. 72.

⁴⁰ Come afferma Květoslav Chvatík: «La collocazione cronologica del racconto *Io, un povero dio* è incerta: nella postfazione all'edizione ceca di *Amori ridicoli* pubblicata nel 1981 a Toronto l'anno indicato è il 1959, mentre nell'edizione Atlantis (Brno 1991) è il 1958», Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, citato nella nota 10 p. 38

⁴¹ *Sorellina delle mie sorelline* e *Nessuno riderà* costituiscono il primo quaderno di *Amori ridicoli* assieme a *Io, un povero dio*; *La mela d'oro dell'eterno desiderio*, *Il messaggero* e *Il falso autostop* formano il secondo quaderno; *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*, *Il simposio*, *Eduard e Dio*, *Il dottor Havel dieci anni dopo* confluiscono nel terzo quaderno.

⁴² *Lo scherzo*, *La vita è altrove*, *Il valzer degli addii*, *Il libro del riso e dell'oblio*, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, *L'immortalità*.

⁴³ *La lentezza*, *L'identità*, *L'ignoranza*, *La festa dell'insignificanza*.

⁴⁴ Dal retro della copertina del primo quaderno di *Amori ridicoli*, Kundera Milan, *Směšné lásky. Tři melancholické anekdoty*, Praha, Československý spisovatel, 1963.

⁴⁵ Michelle Woods ricorda che l'autore «he regards his decision to stop writing poetry as a real break, constantly reiterating that he came to maturity as a writer with his first prose work», Woods Michelle, *Translating Milan Kundera*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006, p. 72.

⁴⁶ Kundera Milan, *Il sipario*, Milano, Adelphi Edizioni, 2005, p. 101.

⁴⁷ Nota di Milan Kundera su *Amori ridicoli*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 130.

Il passaggio alla prosa è stato determinato da molteplici ragioni che solo in parte sono state esplicitate dallo scrittore. Innanzitutto, va preso in considerazione il rifiuto del lirismo in favore della prosa, in quanto nella concezione di Kundera vi è una distinzione radicale tra le due forme d'arte della poesia lirica e della prosa, come si può desumere dalla definizione data dall'autore del romanzo quale «poesia antilirica»⁴⁸.

La lirica corrisponderebbe, infatti, all' «espressione della soggettività che si confessa»⁴⁹, a differenza del romanzo che è mosso dalla «passione di impadronirsi dell'oggettività del mondo»⁵⁰ e dal desiderio di indagare l'esistenza umana. La morale del romanzo, secondo lo scrittore ceco, coincide con la conoscenza: «Il romanzo che non scopre una porzione di esistenza fino ad allora ignota è immorale»⁵¹. Il romanziere ha il compito, quindi, di «aprire con il bisturi il corpo supino del mondo»⁵², offrendo al lettore una o più tra le possibili interpretazioni della realtà che lo circonda. Per adempiere alla funzione di conoscenza, il romanzo si serve dello *humour* e del comico che permettono di osservare il mondo esterno da un punto di vista inedito e cogliere aspetti della realtà fino ad allora trascurati; tramite lo *humour* «una realtà si rivela nella sua ambiguità, le cose perdono il loro significato apparente»⁵³. Anche adottare una «distanza ironica nei confronti del mondo e della vita»⁵⁴ permette al romanziere di analizzare la realtà da una nuova prospettiva: «Quando ho scritto i *Monologhi*, non conoscevo quest'arte di assumere una distanza, prendevo tutto (il mondo, le persone, me stesso) sul serio»⁵⁵.

Contrariamente al romanziere che «non è affascinato dalla propria voce»⁵⁶ ma tende a osservare il mondo circostante, il poeta lirico, invece, rappresenta «l'incarnazione più esemplare dell'uomo sedotto dalla propria anima e dal desiderio di farla percepire»⁵⁷. Ciò

⁴⁸ Definizione presente in *Sessantasei parole* in Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 201.

⁴⁹ *Ivi*, p. 192.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ivi*, p. 18.

⁵² Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 204.

⁵³ Kundera Milan, *Il sipario*, Milano, Adelphi Edizioni, 2005, p. 121.

⁵⁴ Nota di Milan Kundera su *Amori ridicoli*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 130.

⁵⁵ Dal retro della copertina del secondo quaderno di *Amori ridicoli*, Kundera Milan, *Druhý sešit Směšných lásek*, Praha, Československý spisovatel, 1965.

⁵⁶ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 205.

⁵⁷ Kundera Milan, *Il sipario*, Milano, Adelphi Edizioni, 2005, p. 100.

che distingue il romanziere dal poeta corrisponde al «disgusto nel dover parlare di se stessi»⁵⁸, sostiene Kundera in “Le Nouvel Observateur”.

Prigioniero del suo mondo interiore, il poeta tende a rappresentare poeticamente la propria immagine piuttosto di dare un’interpretazione dell’ambiente esterno.

Il rifiuto dell’attività poetica giovanile e dei relativi esiti di tale esperienza si spiega quindi con la necessità di Kundera di distaccarsi dalla contingenza storica e politica del suo paese (il cosiddetto “piccolo contesto”) per orientarsi ad una conoscenza più ampia e generale del mondo. Mentre il poeta «si iscrive sulla carta spirituale del suo tempo, della sua nazione»⁵⁹, il Kundera romanziere invece vuole essere collocato entro il grande contesto della letteratura mondiale; declinerà, successivamente, qualsiasi interpretazione politica dei suoi romanzi spiegando come essi si concentrino sui temi esistenziali dell’umanità intera.

In particolare, rifiuta in modo deciso la poesia lirica che ha contribuito a edificare culturalmente il socialismo nella Cecoslovacchia. Lo stalinismo, infatti, si serviva della letteratura e, soprattutto, della lirica, per raggiungere un maggiore consenso tra la popolazione, persuadendola a prendere parte al movimento comunista attraverso le opere ideologiche degli scrittori asserviti al partito. Gli intellettuali erano considerati come “cinghie di trasmissione” del regime comunista, dovendo trasmettere in forma poetica o letteraria i principi politici e dovendo diffonderli alla nazione tramite le loro opere. Le prime prove poetiche di Kundera degli anni Cinquanta sono poesie di taglio socialista⁶⁰ che confermano l’iniziale adesione dell’autore all’ideologia comunista. Il rifiuto dell’esperienza poetica giovanile, quindi, rappresenta anche l’allontanamento dall’ideologia divulgata dal regime stalinista, che si è servito della lirica per ottenere l’adesione dei singoli cittadini: «La rivoluzione vuole che ci si fonda con lei; in questo senso è lirica e il lirismo le è necessario»⁶¹. Durante la rivoluzione comunista «il poeta regnava a fianco del carnefice»⁶², contribuendo al consolidamento della società stalinista, reso possibile dall’«accecamento lirico»⁶³ promosso dalle opere ideologiche degli

⁵⁸ Citazione contenuta in *Le Nouvel Observateur*, in: Salmon Christian, *Intervista con Milan Kundera*, Roma, Edizioni Minimum fax, 1999, pp. 36-37.

⁵⁹ Kundera Milan, *L’arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 205.

⁶⁰ Si veda la poesia *Italiana*, contenuta nella sezione V, *La grande marcia*, di *L’uomo grande giardino*, scritta nel 1950, Kundera Milan, *Člověk zahrada širá*, Praha, Československý spisovatel, 1953, pp. 61-62.

⁶¹ Kundera Milan, *L’arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 192.

⁶² Kundera Milan, *I testamenti traditi*, Milano, Adelphi Edizioni, 2002, p. 153.

⁶³ *Ivi*, p. 152.

intellettuali al servizio del potere. Kundera, invece, confessa di voler prendere le distanze dalla «liricizzazione del Terrore»⁶⁴ e di non volersi riconoscere in nessun movimento politico: «Fu una *non-identificazione* consapevole, [...] sentita non come evasione o passività, ma come resistenza, sfida, rivolta. E così mi capitava di avere strani dialoghi di questo tenore: “Lei è comunista, signor Kundera?”. ”No, sono un romanziere”. [...] “Lei è di sinistra o di destra?”. ”Né l’uno né l’altro. Sono un romanziere”»⁶⁵. La scelta di essere romanziere impone, infatti, uno sguardo che vada oltre la singola contingenza storico-politica per indagare la complessità del reale che sovrasta il “piccolo contesto”.

Un’altra motivazione che ha concorso all’abbandono della produzione lirica consiste nel fatto che il romanzo è «il territorio in cui è sospeso ogni giudizio morale»⁶⁶, un territorio in cui regnano il comico, lo *humour* e la mancanza di serietà, elementi che, invece, erano negati dal totalitarismo stalinista. Il tema dello scherzo provocatorio, ad esempio, è presente nei due racconti di *Amori ridicoli* intitolati *Nessuno riderà* ed *Eduard e Dio*. In queste due novelle «Kundera si dedica agli scherzi che adora particolarmente: quelli che cominciano con un capriccio o una perversione e finiscono inevitabilmente male»⁶⁷. Tale tema conferisce anche il titolo al romanzo omonimo, *Lo scherzo*, in cui il protagonista Ludvík viene allontanato dal PC e costretto ad abbandonare gli studi universitari per adempiere ai lavori forzati a causa di uno scherzo incompreso dai suoi compagni e inconciliabile con la serietà vigente nel contesto dello stalinismo. Questa categoria tematica è, inoltre, centrale nella vita dello stesso autore, espulso dal partito comunista per la prima volta nel 1950 a causa di una beffa. Lo scherzo e le relative conseguenze che hanno segnato la biografia kunderiana accomunano, quindi, il destino tragico dei personaggi delle storie sopracitate.

Nonostante il passaggio alla scrittura romanzesca, non si può parlare, tuttavia, di una vera e propria conversione radicale dal territorio della poesia a quello della prosa in quanto vi sono contaminazioni riscontrabili tra le raccolte poetiche giovanili e i primi racconti in prosa⁶⁸. I componimenti lirici di Kundera, infatti, possiedono determinate caratteristiche che ricordano procedimenti utilizzati anche nelle prime novelle dell’autore.

⁶⁴ *Ivi*, p. 153.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ivi*, p. 15.

⁶⁷ Roth Philip, *Su Amori ridicoli*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 126.

⁶⁸ Češka Jakub, *The Fundamentals of Milan Kundera's Poetics*, «Renyxa», No.12, 2022. pp. 223-233.

La poesia kunderiana è caratterizzata, per la maggior parte, da uno stile epico-narrativo, come afferma Vít Závodský⁶⁹. I versi, quindi, presentano un andamento narrativo che li avvicina alla scrittura romanzesca; si può considerare, ad esempio, la poesia *La grande marcia*⁷⁰, contenuta nella quinta sezione della prima raccolta lirica, *L'uomo grande giardino*, in cui viene descritto un esiguo corteo operaio che assume, progressivamente, le dimensioni di una grande marcia, quella del comunismo, in grado di suscitare l'adesione della maggioranza della popolazione.

La seconda opera poetica, *L'ultimo maggio*, corrisponde ad un poema epico in cui viene narrato l'episodio di tentazione messo in atto dal commissario nazista Böhm ai danni dell'eroe del comunismo, Julius Fučík, per persuaderlo a rinnegare la fede socialista. Oltre all'estensione narrativa, questo testo condivide con il genere della prosa anche l'elemento del dialogo tra i due personaggi, con Fučík che risponde alle provocazioni del commissario nazista.

In particolare, è però l'ultima raccolta poetica, *Monologhi*, ad avvicinarsi all'universo romanzesco kunderiano per il suo andamento narrativo e, soprattutto, per la presenza di monologhi di personaggi maschili e femminili che, nei diversi componimenti poetici, si rivolgono ad un interlocutore fittizio. L'opera risente dell'influenza della ricerca teatrale dell'autore, visto che i personaggi-attori si rivolgono direttamente al loro uditorio, coinvolgendolo con domande e commenti. Ad esempio, in *Non toccarmi* una donna si rivolge ad una seconda persona singolare generica, un interlocutore immaginario, rendendolo partecipe della sua angoscia amorosa: «... Come posso desiderarti / se te ne stai solo zitto senza cuore. / Non toccarmi, non ti voglio! / Se mi dicessi almeno una parolina!»⁷¹.

La modalità narrativa delle prime due novelle, *Io, un povero dio* e *Sorellina delle mie sorelline*, rispecchia questo influsso teatrale e il suo uso nell'opera poetica *Monologhi*.

⁶⁹ Vít Závodský, "Směšné lásky" Milana Kundery, «Sborník prací Filosofické Fakulty Brněnské university», vol. 15, 1966, n. 13, p. 45.

⁷⁰ *La grande marcia*, che conferisce il titolo alla sezione omonima, in *L'uomo grande giardino*: «Era un paio di giorni dopo la grande guerra. / Sulle rovine delle città risplendeva l'aria mattutina. / Dalle cassette di periferia parte un corteo operaio. / Una due bandiere e qualche nastro rosso. / E ogni operaio portava sul proprio corpo / il peso della vita, una sacca piena di sofferenza / [...] / Ce n'erano sempre di più, di angolo in angolo, / [...] / Ed il corteo continuava a marciare, lungo il burrone in volo si librava / e dietro la strada, i boschi e l'argento delle acque. / Ancora non capite? Sono i derelitti della nostra terra / si sono messi in marcia! Si sono messi in marcia!», Kundera Milan, *Člověk zahrada širá*, Praha, Československý spisovatel, 1953, pp. 68-69.

⁷¹ *Non toccarmi*, poesia contenuta in *Monologhi* di Milan Kundera, Kundera Milan, *Monology*, Praha, Československý spisovatel, 1969, pp. 13-14.

Le due storie sono narrate da una prima persona singolare che interagisce, in maniera costante, con un interlocutore immaginario. Per esempio, in *Io, un povero dio* il protagonista-narratore Adolf si rivolge ad un “voi” generico, interrompendo la narrazione della sua disavventura: «Pensate che io stia di nuovo esagerando?»⁷².

Le caratteristiche in comune tra le raccolte poetiche giovanili e i racconti, come afferma Jakub Češka⁷³, derivano dal fatto che il periodo in cui lo scrittore comincia a scrivere le sue prime novelle coincide con il momento in cui si stava ancora dedicando alla poesia. Infatti, la seconda edizione di *Monologhi* (1964) viene edita un anno dopo la pubblicazione del primo “quaderno” di *Amori ridicoli* (1963). Le differenze, invece, riguardano l’ordine tematico in quanto le poesie sono componimenti “seri”, all’interno dei quali poco spazio è riservato al comico, che, al contrario, diventerà centrale nei racconti che confluiranno nei tre “quaderni” di *Amori ridicoli*⁷⁴. Confrontando quest’ultima opera con i *Monologhi*, si può osservare come nella raccolta poetica i monologhi siano pronunciati da amanti che espongono pentimenti e sofferenze, a differenza dei personaggi-libertini di *Amori ridicoli*, che non prendono sul serio le avventure amorose che stanno vivendo.

Le analogie e contaminazioni riscontrate tra i due generi letterari, sperimentati da Kundera, inducono a pensare che la svolta verso il territorio del romanzo non sia stata accompagnata da un passaggio radicale dalla poesia alla prosa. In ogni caso, la trasformazione narrativa di Kundera è evidente ed è lo stesso autore a definire legittima la sola sua opera romanzesca⁷⁵, escludendo dall’edizione francese della “Pléiade” tutte le raccolte liriche giovanili (*L’uomo grande giardino*, *L’ultimo maggio* e *Monologhi*), i saggi della giovinezza (tra cui *L’arte del romanzo. Il percorso di Vladislav Vančura verso la grande epica*, edito nel 1960) e due opere teatrali (*I proprietari delle chiavi* e *Due orecchie, due nozze*). Le motivazioni dell’esclusione di tali opere, come ricorda Jakub

⁷² Il racconto è presente soltanto nella prima traduzione italiana della raccolta, Kundera Milan, *Amori ridicoli: racconti*, traduzione di Serena Vitale, Milano, Mondadori, 1973, p. 26.

⁷³ Češka Jakub, *The Fundamentals of Milan Kundera's Poetics*, «Renyx», No.12, 2022, p. 223.

⁷⁴ Nonostante questa principale differenza di ordine tematico, Michelle Woods osserva come Kundera abbia recuperato dei motivi tematici di alcuni componimenti poetici per trasferirli nel territorio della prosa, Woods Michelle, *Translating Milan Kundera*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006, p. 72.

⁷⁵ «Esistono due concezioni di ciò che è “opera”. Si può intendere tutto quello che l’autore ha scritto [...] oppure l’opera è solo quello che l’autore ritiene valido al momento del bilancio. Sono sempre stato un accanito fautore di questa seconda concezione», Nota di Milan Kundera su *Lo scherzo*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 85.

Češka⁷⁶, potrebbero essere ricondotte alla mancanza della traduzione francese dei libri in questione, ma dipendono in gran parte dal giudizio estetico dell'autore, che ha deciso di identificare la sua opera con il genere del romanzo.

⁷⁶ Češka Jakub, *The Fundamentals of Milan Kundera's Poetics*, «Renyxa», No.12, 2022, p. 230.

1.2 La genesi di *Amori ridicoli*: il primo quaderno

Amori ridicoli rappresenta, quindi, l'iniziazione all'opera romanzesca, come testimoniato dallo stesso autore: «E' solo da quel momento, in realtà, che comincia la mia evoluzione letteraria, la quale in seguito mi ha regalato, è vero, molte sorprese, ma in nessun caso un cambiamento essenziale nel mio orientamento estetico»⁷⁷. Questa raccolta di racconti ha avuto una genesi molto complessa e l'edizione definitiva dell'opera è stata ricondotta a una struttura architettonica più elaborata rispetto alla pubblicazione nei tre “quaderni”. Kundera, infatti, ha scritto in totale dieci prose, solo sette delle quali verranno alla fine inserite nell'edizione ultima; i motivi di esclusione dei tre racconti (*Io, un povero dio*, *Sorellina delle mie sorelline* e *Il messaggero*) sembrano derivare dall'imaturità stilistica che lo scrittore ha riscontrato e che li rendeva in qualche modo “estranei”.

La prima raccolta di *Amori ridicoli*⁷⁸ (il cosiddetto primo “quaderno”), edita a Praga in ceco nel 1963⁷⁹, si configurava come un trittico di racconti che comprendeva *Io, un povero dio*, il primo amore ridicolo scritto dall'autore nel 1958⁸⁰, *Sorellina delle mie sorelline* e *Nessuno riderà*.

Il “quaderno” recava il sottotitolo *Tre aneddoti malinconici*⁸¹ e, qualificando i suoi primi racconti come “aneddoti”, lo scrittore intendeva sottolineare il carattere anedddotico e ludico della narrazione. Lo scrittore ricorda di aver composto tali prose mentre stava lavorando alla *pièce* teatrale *I proprietari delle chiavi*; la scrittura di *Amori ridicoli* avrebbe quindi rappresentato una parentesi di leggerezza e di divertimento rispetto alla

⁷⁷ Nota di Milan Kundera su *Amori ridicoli*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 130.

⁷⁸ Woods Michelle, *Translating Milan Kundera*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006, pp. 72-73.

⁷⁹ Il primo quaderno di *Amori ridicoli* viene pubblicato nel 1963 nella fase del “piccolo disgelo” caratterizzata da un «fervore culturale»: «Il biennio 1963-1964 rappresenta dunque nella cultura ceca uno spartiacque reale: oltre alla pubblicazione di una serie di autori che avrebbero cambiato profondamente l'immagine della letteratura ceca (tra gli altri debuttano contemporaneamente Bohumil Hrabal con *Una perlina sul fondo*, Ladislav Fuks, Ivan Klíma, poi Věra Linhartová; Milan Kundera pubblica il primo quaderno degli *Amori ridicoli* e riappare il nome di Josef Škvorecký), sono questi infatti anni di rotture non solo nel teatro ma anche nel cinema», Catalano Alessandro, *All'ombra della Primavera. La letteratura ceca nel 1968 tra congressi e tribune politiche*, in: *Primavera di Praga, risveglio europeo* a cura di F. Caccamo, P. Helan., M. Tria, Firenze, Firenze University Press, 2011, p. 39.

⁸⁰ Nota di Milan Kundera su *Amori ridicoli*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 130.

⁸¹ Kundera Milan, *Směšné lásky. Tři melancholické anekdoty*, Praha, Československý spisovatel, 1963.

faticosa stesura del dramma teatrale che richiedeva un maggiore impegno: «Avevo il desiderio di sfuggire a tutto questo, di sentirmi libero e di divertirmi»⁸².

Oltre ad essere storie ludiche e scherzose, le novelle di *Amori ridicoli* celano, però, un nucleo di tragicità e invitano il lettore a confrontarsi con grandi questioni esistenziali. L'aggettivo "malinconici", presente nel sottotitolo del primo "quaderno" (*Tre aneddoti malinconici*), svela infatti come non si tratti esclusivamente di storie ludiche: «Credevo che fossero soprattutto racconti scherzosi, ma alcuni lettori lo negavano. Così ho dato loro, nel sottotitolo, l'espressione della mia illusione originale e della loro impressione: sono aneddoti, ma forse malinconici».⁸³

Il lettore, al pari dei personaggi, è sollecitato a domandarsi se l'uomo sia in grado di determinare il proprio destino o se, al contrario, sia soltanto una piccola pedina in balia di forze estranee ingovernabili come in *Io, un povero dio*: «Le nostre azioni finiscono sempre con l'acquistare un senso opposto a quello che noi gli attribuiamo a priori. Le nostre azioni hanno una vita propria, indipendente da noi»⁸⁴. Anche in *Nessuno riderà* il protagonista, uno storico dell'arte che perde tutto quello che possedeva, dall'amore di Klára fino al suo posto di lavoro, nel tentativo di attuare una vendetta che gli si ritorce invece contro e che non è più in grado di controllare, sembra dare una risposta totalmente negativa e disillusa a tale «interrogativo esistenziale»⁸⁵: «Di colpo capii che era stata solo una mia illusione aver pensato che siamo noi a sellare le nostre avventure e a guidare la loro corsa; e che quelle avventure non sono affatto *nostre* [...]; che noi non possiamo in alcun modo controllare il loro strambissimo corso ed esse ci trascinano via guidate a loro volta da forze che ci sono *estranee*»⁸⁶.

Nonostante il titolo possa sviare il lettore, è necessario quindi riconoscere come anche in queste novelle si nasconda un nucleo tragico e una maggiore profondità di pensiero: «L'aneddoto è solo la superficie. Prova a dissezionare un aneddoto che ti ha fatto ridere qualche volta! Vedrai che ha un midollo triste»⁸⁷. Come sostiene John Updike il libro di

⁸² Sono parole contenute nella "Breve intervista con Milan Kundera", pubblicata sul risvolto di copertina del primo quaderno di *Amori ridicoli*, *Malý interview*, Kundera Milan, *Směšné lásky. Tři melancholické anekdoty*, Praha, Československý spisovatel, 1963.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Kundera Milan, *Amori ridicoli: racconti*, traduzione di Serena Vitale, Milano, Mondadori, 1973, p. 24.

⁸⁵ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 124.

⁸⁶ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 44.

⁸⁷ Vít Závodský, "Směšné lásky" *Milana Kundery*, «Sborník prací Filosofické Fakulty Brněnské university», vol. 15, 1966, n. 13, p. 47.

Amori ridicoli «venendo da uno stato comunista sembrava forse più divertente ed erotico di quanto in realtà non fosse: un po' come una barzelletta in un'aula di giustizia»⁸⁸.

Del primo “quaderno”, edito nel 1963, verrà mantenuto nell'edizione definitiva soltanto il terzo racconto, *Nessuno riderà*, in quanto i primi due furono giudicati dall'autore privi di “maturità stilistica”. Come abbiamo detto, infatti, in *Io, un povero dio* e *Sorellina delle mie sorelline* la narrazione è ancora condotta in prima persona e il narratore si rivolge ad un interlocutore immaginario, un ipotetico lettore, usando il “voi”. Si tratta di una tipologia di narrazione che Kundera escluderà dalle opere della maturità, sostituendola con la presenza del narratore autoriale e con la tecnica della polifonia.

In *Io, un povero dio* il narratore, quindi, si rivolge direttamente al lettore fin dall'*incipit* del racconto: «Dite di aver notato al conservatorio un'allieva del corso di canto, una splendida ragazza con un bambino? [...] No, per carità, non pensiate che io ne sia l'autore»⁸⁹.

Allo stesso modo, il protagonista-narratore di *Sorellina delle mie sorelline* si rivolge ad un interlocutore fittizio, interpellando una seconda persona plurale indeterminata: «Non voglio trattenermi più a lungo con una cosa così spiacevole come un'operazione»⁹⁰.

Il terzo racconto, *Nessuno riderà*, viene invece narrato sempre in prima persona da parte di un protagonista-narratore che, però, non si rivolge più ad un interlocutore fittizio. Il “voi” viene abbandonato a favore della narrazione in prima persona. In questo modo Kundera abbandona il modello del monologo teatrale.

In questi primi racconti il protagonista è sempre un intellettuale che vorrebbe essere l'artefice della propria vita e di quella altrui. L'azione, però, sfugge alla sua intenzione originaria e gli si ritorce contro, al punto tale che egli diventa vittima del piano che aveva orchestrato. In *Io, un povero dio* Adolf, che suona il pianoforte ed ha una conoscenza elementare del greco, intende attuare la sua vendetta nei confronti di Giovanna, reticente al suo corteggiamento, ma il gioco erotico messo in atto dal protagonista si tramuta in una beffa a suo danno. E come all'inizio del racconto, anche alla fine troviamo un Adolf in preda allo sconforto, costretto a spingere il passeggino della donna come unica possibilità di poterle rimanere ancora accanto. Adolf si trasforma quindi in uno di quei «personaggi

⁸⁸ Updike John, *Il libro del riso e dell'oblio*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 173.

⁸⁹ Kundera Milan, *Amori ridicoli: racconti*, traduzione di Serena Vitale, Milano, Mondadori, 1973, p. 9.

⁹⁰ Il racconto non è mai stato tradotto in italiano, Kundera Milan, *Sestřičko mých sestřiček*, in: Kundera Milan, *Směšné lásky. Tři melancholické anekdoty*, Praha, Československý spisovatel, 1963, p. 31.

della vita»⁹¹ che tanto disprezzava, gli uomini che, non essendo in grado di dominare la propria vita, «si fanno vivere»⁹².

In *Sorellina delle mie sorelline*, il protagonista, anch'egli intellettuale e compositore musicale, si illude che l'infermiera Kamila possa corrispondere il suo sentimento ma la donna gli preferisce invece il marito poeta. Il protagonista rimane, quindi, vittima dei suoi auto-inganni di poter conquistare l'amore della donna, al pari di Adolf.

Nessuno riderà racconta invece la storia di un critico d'arte che, oltre a perdere l'amore di Klára, perde il posto di lavoro, inimicandosi anche il comitato di quartiere. Il «gioco a nascondino»⁹³ che egli realizza ai danni di Záturecký, un uomo che altro non vuole che un parere dello storico d'arte su un suo articolo scientifico di scarsa qualità, porterà alla rovina del protagonista, vittima delle proprie macchinazioni.

Si tratta in sostanza di racconti che non appartengono «al genere delle storie tragiche, ma piuttosto a quello delle storie comiche»⁹⁴. La tragicità dei personaggi passa in secondo piano rispetto all'aspetto ridicolo che essi stessi e le loro storie esibiscono. Al tempo stesso, però, come constatarono già allora i lettori di Kundera, emerge anche il carattere malinconico personificato da questi «tristi dei»⁹⁵ che non riescono a dominare le avventure della propria vita e le cui azioni non coincidono più con le loro idee.

⁹¹ Kundera Milan, *Amori ridicoli: racconti*, traduzione di Serena Vitale, Milano, Mondadori, 1973, p. 9.

⁹² *Ivi*, p. 25.

⁹³ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 23.

⁹⁴ *Ivi*, p. 48.

⁹⁵ “Breve intervista con Milan Kundera”, pubblicata sul risvolto di copertina del primo quaderno di *Amori ridicoli*, *Malý interview*, Kundera Milan, *Směšné lásky. Tři melancholické anekdoty*, Praha, Československý spisovatel, 1963.

1.3 Il secondo quaderno

La struttura tripartita caratterizza anche il secondo “quaderno” di *Amori ridicoli*⁹⁶, edito sempre a Praga nel 1965, che comprende i racconti: *La mela d’oro dell’eterno desiderio*, *Il messaggero* e *Il falso autostop*. Ad eccezione di *Il messaggero*, ritenuto forse troppo astruso dal punto di vista tematico, le altre due novelle confluiranno nell’edizione conclusiva.

La narrazione di *La mela d’oro dell’eterno desiderio* e *Il messaggero* è ancora condotta in prima persona, al contrario di *Il falso autostop*, il primo racconto interamente in terza persona e in cui il narratore, esterno alla storia che sta raccontando, assume rispettivamente, nei capitoli dispari, la prospettiva del personaggio maschile e, nei capitoli pari, il punto di vista del personaggio femminile, esplicitandone i pensieri e gli stati d’animo. Questa tecnica del «cambio di prospettiva tra i diversi personaggi»⁹⁷, che si ritrova anche in un racconto del terzo “quaderno”, *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*, anticipa la tecnica narrativa che sarà maggiormente elaborata nel primo romanzo dell’autore (*Lo scherzo*) e che sarà ripresa anche in opere più tarde, come ad esempio *L’identità*.

La narrazione di *La mela d’oro dell’eterno desiderio*, pur condotta ancora in prima persona dal protagonista, inserisce però un’innovazione fondamentale nella prosa di Kundera. In tale racconto è, infatti, inserito anche il capitolo *Un po’ di teoria*, una sorta di inserto saggistico in cui il protagonista-narratore analizza le strategie di seduzione e di corteggiamento. L’inserimento di tale capitolo saggistico anticipa la caratteristica di Kundera di decostruire l’idea stessa di romanzo, giocando con le sue diverse possibilità formali. Nelle opere successive, il cosiddetto «saggio specificatamente romanzesco»⁹⁸ occuperà un ruolo centrale nella narrazione kunderiana. Ad esempio, la narrazione degli ultimi tre romanzi cechi (*Il libro del riso e dell’oblio*, *L’insostenibile leggerezza dell’essere* e *L’immortalità*) è caratterizzata da riflessioni saggistiche direttamente sviluppate dal narratore, tanto che Simona Carretta li definisce «i tre romanzi più

⁹⁶ Woods Michelle, *Translating Milan Kundera*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006, pp. 72-73.

⁹⁷ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 53.

⁹⁸ Kundera Milan, *L’arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 118.

meditativi»⁹⁹ dell'universo romanzesco kunderiano. L'esempio più evidente di questa tipologia è rappresentato dalla sesta parte de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, interamente occupata dalla digressione saggistica sul Kitsch.

Per quanto riguarda l'aspetto tematico, in *La mela d'oro dell'eterno desiderio* viene messa in scena la mistificazione della quale restano vittime il protagonista assieme all'amico Martin. Vittime di un gioco illusorio e ridicolo, i due amici hanno trasformato l'avventura del corteggiamento e dalla caccia alle donne in una «*caccia assoluta*»¹⁰⁰, vivendo solo l'illusione di poter conquistare le donne, senza però concretizzare le loro conquiste. Tale gioco permette ai protagonisti di mantenere l'illusione di continuare a vivere la propria giovinezza in modo innocuo, dimenticandosi per un attimo del tempo che scorre ineluttabile.

In *Il falso autostop*, invece, la coppia di fidanzati si trova imprigionata e senza alcuna via di fuga nella trappola in cui si è trasformato il loro gioco di finzione, sia pure intrapreso volontariamente. Entrambi recitano un ruolo diverso rispetto a come si erano comportati fino a quel momento; la ragazza pudica e riservata si trasforma in un'autostoppista sfacciata e civettuola, mentre il ragazzo si allontana progressivamente dal ruolo di fidanzato premuroso e recita la parte di un automobilista di passaggio, rude e virile. La trappola provoca però la disintegrazione dell'identità dell'uno e dell'altro; entrambi, infatti, non riconoscono più il proprio compagno e, al tempo stesso, i confini definiti e chiari della loro identità iniziano a sfumare fino a divenire un «selvaggio miscuglio»¹⁰¹ in cui c'è posto contemporaneamente per la pudicizia e la civetteria, il tradimento e la fedeltà, la premura e l'aggressività.

In *Il messaggero*, invece, il protagonista, un libertino trentenne che esercita la professione di dottore, pensa di essere perseguitato dalla sfortuna per l'intera durata della giornata a causa dell'incontro con Tříska, considerato dal narratore-protagonista un «messaggero» inviato da forze mitologiche che lo usano per destabilizzare il corso degli eventi. Nonostante eviti di avere qualsiasi forma di contatto con il «messaggero», l'incontro diventa inevitabile. Il protagonista decide, allora, di rinunciare all'appuntamento con una donna slovacca per timore che, a causa dell'incontro con il «messaggero», l'appuntamento potesse avere un esito negativo. Si tratta, quindi, di un

⁹⁹ Carretta Simona, *Il romanzo a variazioni*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2019, p. 200.

¹⁰⁰ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 69.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 92.

incontro amoroso mancato che non trova realizzazione nella storia. Questo racconto, da un punto di vista tematico, risulta essere astruso rispetto agli altri “amori ridicoli” in quanto l’elemento dell’amore è secondario rispetto al tema della mitologia del porta-sfortuna, tema, quest’ultimo, totalmente assente nelle altre novelle¹⁰². Philip Roth ricorda, infatti, che in *Amori ridicoli* «gioco erotico e potere sono spesso i temi fondamentali»¹⁰³.

¹⁰² Il tema relativo alla mitologia del porta-sfortuna è assente dagli altri racconti scritti da Milan Kundera, a partire da *Io, un povero dio*, *Sorellina delle mie sorelline*, *Nessuno riderà*, *La mela d’oro dell’eterno desiderio*, *Il falso autostop*, *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*, *Il simposio*, *Eduard e Dio*, *Il dottor Havel vent’anni dopo*.

¹⁰³ Roth Philip, *Su Amori ridicoli*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 125.

1.4 Il terzo quaderno

Il cosiddetto terzo “quaderno”, pubblicato nel 1968, abbandona la struttura tripartita ed è costituito da quattro nuove prose¹⁰⁴: *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*, *Il simposio*, *Eduard e dio*, *Il dottor Havel dieci anni dopo*. Il titolo di quest’ultimo racconto verrà poi modificato in *Il dottor Havel vent’anni dopo*, spostando l’asse temporale in avanti di dieci anni.

Il racconto *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*, per tematiche e struttura narrativa, è affine al racconto *Il falso autostop*. Anche in questo caso è basato su un’alternanza di due punti di vista; il narratore, esterno alla storia, conduce la narrazione in terza persona, acquisendo nei capitoli dispari il punto di vista del seduttore, mentre in quelli pari prevale la prospettiva della donna sedotta.

Il simposio, *Eduard e dio* e *Il dottor Havel vent’anni dopo* introducono una nuova tipologia di narratore molto più vicina a quella del successivo Kundera romanziere. La narrazione di questi tre racconti è condotta in terza persona e il narratore, esterno ai personaggi, ne commenta le azioni e guida il lettore nella lettura e comprensione della storia. Ian McEwan definisce «intrusive narrator»¹⁰⁵ questo narratore autoriale che interviene nella narrazione e rende visibile nel testo la sua presenza.

In *Il simposio* il narratore commenta ad esempio il personaggio del giovane Flajšman attraverso l’inserzione parentetica: «Cullato dalla sicurezza di sé (*una sicurezza sempre piuttosto stupita*) si abbandonava a una piacevole passività»¹⁰⁶. Il narratore interviene, quindi, anche sarcasticamente, per rendere esplicita l’ingenua sicurezza di sé che il giovane professava, non rendendosi invece conto di essere oggetto di scherno da parte degli altri personaggi. Inoltre, il narratore guida il lettore e gli fornisce i dati essenziali per poter seguire e comprendere la storia, senza perdersi in digressioni vane: «A questo punto possiamo smettere per un po’ di seguire la conversazione (che va avanti con le sue sciocchezze) per accennare al fatto che [...]»¹⁰⁷. Fornisce al lettore anche le informazioni

¹⁰⁴ Woods Michelle, *Translating Milan Kundera*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006, pp. 72-73.

¹⁰⁵ McEwan Ian, *An Interview with Milan Kundera*, Granta, 1984, p. 35.

¹⁰⁶ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 111 (corsivo mio).

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 109.

fondamentali per comprendere la vicenda: «Vale forse la pena, in quest'occasione, accennare al fatto che [...]»¹⁰⁸.

In *Eduard e dio* il narratore si trasforma in vera e propria guida del lettore e si rivela essere il demiurgo della storia, a partire dalla decisione, arbitraria, da quale momento e luogo iniziare a raccontare: «La storia di Eduard possiamo farla utilmente iniziare nella casa di campagna del fratello maggiore»¹⁰⁹.

Anche nel racconto *Il dottor Havel vent'anni dopo* il narratore commenta a più riprese le azioni dei propri personaggi: «Cosa? Questa attrice, ammirata, bella, tanto più giovane, era gelosa di un signore in là con gli anni che, negli ultimi mesi, non usciva di casa senza prima infilarsi in tasca un flaconcino di pastiglie contro i perfidi attacchi di dolore? E invece era così e non si riusciva a capire il motivo»¹¹⁰. Il narratore rende così esplicita la gelosia immotivata della moglie, una bellissima e giovane attrice, nei confronti del marito Havel, l'invecchiato libertino di *Il simposio*, che, agli occhi del narratore, ha ormai perso il suo fascino giovanile.

Il simposio, inoltre, è diviso in cinque atti e rispetta l'unità di tempo, luogo e azione come se si trattasse di una *pièce* teatrale; la storia si svolge infatti nel corso di una sera d'estate all'interno della sala di guardia di un ospedale. Tale struttura narrativa fungerà da modello per il successivo romanzo *Il valzer degli addii*, suddiviso anch'esso in cinque atti e rispettoso delle unità teatrali¹¹¹.

Dal punto di vista tematico, il tema dell'identità viene investigato in modo particolare nel racconto *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*. Una coppia di conoscenti, uomo e donna, si incontrano a distanza di anni ma l'immagine attuale della donna invecchiata non coincide più con il ricordo della sua immagine giovanile che il personaggio maschile aveva conservato con cura nella memoria. Le due immagini, agli occhi dell'uomo, non sono più sovrapponibili e rivelano la relatività e fragilità dell'identità umana.

In *Il simposio*, invece, prendono parte cinque personaggi ma, a differenza del titolo che rievoca la grande opera filosofica di Platone, questo simposio è futile come lo definisce lo stesso narratore: «La stanza di guardia dei medici [...] ha riunito cinque

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 111.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 213.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 175.

¹¹¹ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, pp. 54-57.

personaggi, intrecciando le loro azioni e i loro discorsi in una storia futile, e per questo tanto più allegra»¹¹². Il narratore considera le conversazioni dei suoi personaggi sull'amore al pari di un discorso «che va avanti con le sue sciocchezze»¹¹³, svelando implicitamente al lettore come il racconto sia una sorta di parodia del *Simposio* di Platone. All'interno di questa atmosfera ridicola, fatta di mistificazioni, illusioni e inganni, anche la storia dell'infermiera Elisabet perde tutta la sua tragicità.

In *Eduard e dio* il protagonista, un giovane insegnante, non prende sul serio né la fede cattolica (si finge un fanatico al solo scopo di conquistare Alice), né la fede comunista (si sottopone a un processo di rieducazione con il solo obiettivo di mantenere il ruolo di insegnante). La sua mancanza di serietà nei confronti di una società dogmatica gli permette di conservare una certa coerenza, anche se è costretto a pagare le conseguenze per non essersi conformato come gli altri suoi concittadini. Philip Roth lo definisce un «Machiavelli dell'amore che si finge credente per sedurre una bigotta di prima categoria»¹¹⁴, ma il piano da lui architettato si trasforma nuovamente in una beffa a suo danno, tanto che è costretto a sedurre la direttrice per la quale aveva sempre manifestato ribrezzo e ripugnanza. Una farsa ridicola più che una denuncia appare in particolare la scena in cui la direttrice, una fervida comunista, animata da una nascosta pulsione sessuale, invece di rieducare all'ateismo Eduard, si inginocchia nuda e recita il Padre nostro davanti a lui, come se fosse il suo Dio.

Il personaggio del giovane libertino Havel di *Il simposio* è lo stesso protagonista di *Il dottor Havel vent'anni dopo* anche se, col passare degli anni, l'anziano Don Giovanni deve fronteggiare una cruda verità, rendendosi conto che il suo fascino è svanito e di passare ormai inosservato agli occhi delle belle pazienti e infermiere che abitano la cittadina termale in cui alloggia. Solo la presenza della bellissima moglie gli consente di recuperare il suo fascino e di vivere, paradossalmente, le sue ultime avventure da libertino.

Rispetto ai precedenti "quaderni", nel terzo non è compreso alcun racconto narrato in prima persona. La scelta di Kundera di abbandonare la narrazione in prima persona viene del resto confermata anche nei romanzi successivi, nei quali predilige l'uso della terza

¹¹² Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 101.

¹¹³ *Ivi*, p. 109.

¹¹⁴ Roth Philip, *Su Amori ridicoli*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 127.

persona o la tecnica narrativa della polifonia, come ad esempio nel primo dei romanzi, scritto a cavallo dei racconti (*Lo scherzo*). I lettori, di fronte ad una narrazione condotta in prima persona da un personaggio interno alla storia, tendono maggiormente a identificare argomentazioni e pensieri esposti dal personaggio-narratore con quelli dell'autore. Kundera, ostile al «*furore biografico*»¹¹⁵, ha invece sempre sostenuto che il romanzo «non è una confessione dell'autore»¹¹⁶. Egli rivendica, infatti, la libertà e l'autonomia della forma del romanzo che, sebbene sia il prodotto dello scrittore, non deve essere sovrapposto alla sua biografia: «Il romanziere demolisce la casa della sua vita per costruire, con le pietre, la casa del suo romanzo. I biografi di un romanziere dis fanno ciò che egli ha fatto, rifanno ciò che egli ha disfatto. Il loro lavoro non può far luce né sul valore né sul significato di un romanzo, al massimo può identificare qualche mattone»¹¹⁷.

Dallo studio di Christine Angela Knoop¹¹⁸ si evince che la presenza di un narratore esterno di terza persona, che si frappone tra autore e lettore, contribuisca a rendere più difficile per il lettore decifrare le intenzioni dell'autore, evitando quindi che il lettore metta in relazione le argomentazioni del narratore con quelle dell'autore. In particolare, Knoop¹¹⁹ fa riferimento alla polifonia delle voci narranti che, presente ad esempio in *Lo scherzo*, serve per cancellare le tracce dell'autore, in modo tale che il lettore non possa ricondurre le argomentazioni esposte alla voce autoriale. La polifonia serve inoltre a inserire nel romanzo il punto di vista di diversi personaggi che possiedono visioni del mondo anche contrapposte tra di loro; tramite questa tecnica narrativa il lettore è chiamato a svolgere un ruolo attivo tra i diversi narratori e i personaggi inaffidabili che espongono le proprie idee, per cercare di comprendere la realtà nella sua complessità, prendendo in considerazione le diverse prospettive che convivono non solo nello spazio romanzesco ma anche nello spazio della realtà.

¹¹⁵ Kundera Milan, *I testamenti traditi*, Milano, Adelphi Edizioni, 2002 p. 255.

¹¹⁶ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 46.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 206.

¹¹⁸ Knoop Christine A., *Kundera and the Ambiguity of Authorship*, London, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2011.

¹¹⁹ *Ivi*, pp. 31-48.

1.5 L'edizione definitiva e la sua architettura

L'edizione di *Amori ridicoli* pubblicata nel 1970 a Praga comprendeva solo otto dei dieci racconti pubblicati dall'autore nell'arco di un decennio (tra il 1958 e il 1968)¹²⁰. Dalla raccolta erano stati esclusi *Sorellina delle mie sorelline* e *Il messaggero* che, come spiegato precedentemente, l'autore aveva ritenuto privi di "maturità espressiva". Il volume era articolato in tre parti e ognuna comprendeva rispettivamente tre, due e tre racconti distinti in gruppi sia per ragioni di ordine tematico sia di struttura narrativa.

La prima parte era formata dalle novelle *Io, un povero dio*, *Nessuno riderà* e *La mela d'oro dell'eterno desiderio*. I personaggi dei primi due racconti, dal punto di vista tematico, sono accumulati dal fatto di essere entrambi dei «tristi dei»¹²¹, sconfitti mentre cercano, invano, di dominare le avventure della vita. Anche i due protagonisti de *La mela d'oro dell'eterno desiderio* sono vittime del loro gioco illusorio e vivono nell'illusione di poter proseguire la loro giovinezza. Dal punto di vista narrativo, la narrazione di questi tre racconti è comune e viene svolta in prima persona da un narratore interno alla storia che coincide col protagonista¹²².

La seconda parte, invece, comprendeva i racconti *Il falso autostop* e *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*. Si tratta, come si è già avuto modo di osservare, di racconti affini sia per temi affrontati sia per quanto concerne la tecnica narrativa utilizzata. Il processo di disgregazione dell'identità viene esplicitato, in entrambe le novelle, attraverso il cambiamento di prospettiva ora del personaggio maschile ora di quello femminile.

L'ultima parte contiene le novelle *Il simposio*, *Eduard e Dio* e *Il dottor Havel vent'anni dopo*. Il personaggio del libertino Havel è presente sia in *Il simposio* sia in *Il dottor Havel vent'anni dopo*, rendendo il legame di queste due prose ancora più immediato. Dal punto di vista narrativo, comincia a manifestarsi, in tutti e tre i casi, il narratore autoriale che commenta le azioni dei personaggi e che svolge una funzione di guida per il lettore.

¹²⁰ Woods Michelle, *Translating Milan Kundera*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006, pp. 72-73.

¹²¹ "Breve intervista con Milan Kundera", pubblicata sul risvolto di copertina del primo quaderno di *Amori ridicoli*, *Malý interview*, Kundera Milan, *Směšné lásky. Tři melancholické anekdoty*, Praha, Československý spisovatel, 1963.

¹²² Gérard Genette definisce «autodiegetico» il narratore che coincide con il protagonista della storia, Genette Gérard, *Figure III: Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, p. 293.

Quest'edizione tripartita non sarà però quella definitiva, che è stata edita a Parigi nel 1970 in francese (e successivamente pubblicata anche in ceco nel 1981 a Toronto). Da questa nuova versione della raccolta è stato infatti eliminato un ulteriore racconto: *Io, un povero dio*, la primissima novella composta da Kundera¹²³.

La struttura definitiva dell'opera presenta un cambiamento strutturale significativo: si presenta infatti come costruzione simmetrica di racconti "pesanti" alternati ad altri più "leggeri"¹²⁴. La raccolta si compone di sette novelle organizzate attorno al racconto centrale, *Il simposio*, la cui struttura narrativa si distingue maggiormente da quella delle altre, visto che, come già accennato, è composto secondo una «narrazione scenica»¹²⁵ che richiama la forma del *vaudeville*.

Nessuno riderà, racconto posto all'inizio della raccolta, il terzo racconto *Il falso autostop*, il quinto *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti* e quello conclusivo *Eduard e Dio* sono i racconti che esplorano tematiche più "serie", indagando, da un lato, la complessità e relatività dell'identità umana e sociale e investigando, dall'altro lato, i meccanismi sociali di persecuzione che sono stati messi in atto non solo nella società comunista ma in tutti i regimi totalitari. Si tratta, inoltre, di racconti per i quali sono state avanzate anche interpretazioni politiche¹²⁶.

Tali racconti, più "pesanti" dal punto di vista tematico, si alternano simmetricamente ai racconti pari che sono maggiormente "frivoli" e "leggeri"¹²⁷. *La mela d'oro dell'eterno desiderio*, assieme a *Il dottor Havel vent'anni dopo*, mettono in scena le avventure erotiche, da un lato illusorie, dall'altro fallimentari, di Don Giovanni dei tempi moderni, mentre nella novella centrale, *Il simposio*, emergono discussioni futili sull'amore.

Lo schema di alternanza tra leggerezza e pesantezza verrà poi ripreso anche nei grandi romanzi scritti in ceco che, ad eccezione di *Il valzer degli addii*, presentano una struttura narrativa complessa basata sull'«archetipo formale»¹²⁸ del numero sette¹²⁹, essendo essi

¹²³ Woods Michelle, *Translating Milan Kundera*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006, pp. 72-73.

¹²⁴ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 57.

¹²⁵ *Ivi*, p. 54.

¹²⁶ *Il falso autostop* è stato oggetto di interpretazioni politiche da parte della critica ceca: la disgregazione dell'identità della ragazza è stata interpretata come allusione della perdita di identità della cultura ceca, dopo essersi conformata all'identità stalinista.

¹²⁷ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 57.

¹²⁸ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 137.

¹²⁹ Ad eccezione di *Il valzer degli addii*, diviso in cinque parti, tutti gli altri romanzi cechi presentano un disegno architettonico fondato sul numero sette, ovvero sono divisi in sette parti: «[...] non si tratta né di

stessi divisi in sette parti dove ciascuna, a sua volta, è suddivisa in ulteriori capitoli. A una struttura narrativa “pesante” fa da contraltare la categoria tematica apparentemente leggera che viene espressa nei rispettivi titoli: *Lo scherzo*, a prima vista, sembra infatti alludere ad una storia scherzosa e ludica.

Il valzer degli addii, invece, si basa sull’«archetipo formale»¹³⁰ del numero cinque e assume una struttura formale più leggera, ovvero il *vaudeville*, controbilanciata però dal tema grave indagato nel romanzo che consiste nel chiedersi se gli uomini hanno il potere e il diritto di decidere della vita altrui.

Il simposio, la cui struttura architettonica funge da modello per *Il valzer degli addii*¹³¹, ricalca lo schema della commedia degli equivoci. Alla pesantezza del titolo che rievoca l’opera filosofica di Platone, si contrappone, in forma parodica, la leggerezza del simposio formato dai cinque personaggi kunderiani che, infatti, si perdono in discorsi frivoli, in «sciocchezze»¹³². Al tempo stesso, però, emergono spunti interrogativi interessanti per il lettore che è indotto a riflettere su quale sia il confine della responsabilità individuale e se l’ignoranza sia da considerarsi una colpa.

L’alternanza tra forma frivola e tema grave e, viceversa, tra forma grave e tema apparentemente leggero, caratterizza tutta la narrativa di Kundera non solo dal punto di vista strutturale ma anche tematico. Tomáš, infatti, in *L’insostenibile leggerezza dell’essere*, è costantemente in bilico tra questi due poli, indeciso se vivere la propria vita all’insegna della leggerezza («Einmal ist keinmal»¹³³) o della pesantezza («Es muss sein»¹³⁴).

L’edizione conclusiva degli *Amori ridicoli* possiede, quindi, una struttura architettonica complessa che riprende lo schema dell’alternanza tra leggerezza e pesantezza che si riscontra nei romanzi successivi e, per tale ragione, si inserisce coerentemente nell’universo romanzesco kunderiano.

un mio civettare superstizioso con un numero magico, né di un calcolo razionale, ma di un imperativo profondo, inconscio, incomprensibile, di un archetipo della forma al quale non posso sottrarmi. I miei romanzi sono varianti della stessa architettura fondata sul numero sette», *Ivi*, pp. 124-140.

¹³⁰ *Ivi*, p. 137.

¹³¹ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 54.

¹³² Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 109.

¹³³ Kundera Milan, *L’insostenibile leggerezza dell’essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 16.

¹³⁴ *Ivi*, p. 39.

Amori ridicoli contiene, inoltre, aspetti narrativi e tematici che verranno elaborati e sviluppati nei romanzi successivi. Dunque, quest'opera può essere ritenuta, non indebitamente, come il laboratorio tematico e narrativo¹³⁵ in cui Kundera sperimenta forme narrative e motivi tematici che rielaborerà, con una maturità stilistica e narrativa maggiore, nei grandi romanzi cechi e francesi. La versione finale di *Amori ridicoli* presenta, inoltre, una progressione nell'evoluzione narrativa con l'esclusione dei racconti in prima persona (*Io, un povero dio, Sorellina delle mie Sorelline, Il messaggero*) e l'introduzione del narratore autoriale che ironizza il comportamento dei personaggi. La narrazione dei successivi romanzi, infatti, sarà condotta, per la maggior parte, da un narratore autoriale che commenta le azioni dei personaggi e che svolge una funzione di guida per il lettore. Ad esempio, in *L'insostenibile leggerezza dell'essere* il narratore commenta la difficoltà di Tomáš, durante l'interrogatorio della polizia segreta, di non rivelare dettagli utili che avrebbero potuto avere conseguenze negative sul destino dei suoi compatrioti: «È tragicomico che sia stata proprio la nostra buona educazione a diventare un'alleata della polizia. Noi non sappiamo mentire»¹³⁶.

¹³⁵ Liisa Steinby constata che «A comparison between the short stories of *Laughable Loves* and Kundera's later works is rewarding not only on the thematic level but also with regard to the various narrative techniques which Kundera "rehearses" in the short stories and later utilizes in his novels», Steinby Liisa, *Kundera and the Modernity*, West Lafayette, Purdue University Press, 2013, p. 44.

¹³⁶ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 202.

1.6 *Amori ridicoli*: raccolta di racconti o romanzo?

Oltre alla complessa genesi, anche la definizione narratologica dell'opera in questione presenta un certo grado di complessità. *Amori ridicoli*, infatti, nella sua forma definitiva, viene generalmente classificata quale raccolta di sette racconti indipendenti: *Nessuno riderà*, *La mela d'oro dell'eterno desiderio*, *Il falso autostop*, *Il simposio*, *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*, *Il dottor Havel vent'anni dopo*, *Eduard e Dio*. Ad eccezione di *Il simposio* e *Il dottor Havel vent'anni dopo*, nei quali è presente lo stesso personaggio del libertino Havel, gli altri racconti differiscono sia per i personaggi sia per la trama. Apparentemente i sette racconti risultano essere slegati e sembrano non condividere alcuna caratteristica comune.

Kundera, invece, ha definito *Amori ridicoli* come il suo secondo *opus* romanzesco dopo il romanzo *Lo scherzo*, completato nel 1965 ed edito nel 1967. Anche se il primo “quaderno” di *Amori ridicoli* è stato pubblicato nel 1963, prima quindi che l'autore avesse terminato la scrittura di *Lo scherzo*, tuttavia l'opera ha acquisito la sua forma definitiva solamente con l'edizione del 1970 (nella quale sono stati eliminati tre dei primi sei racconti) ed è per questo stato inserito cronologicamente dopo¹³⁷.

L'autore ha sottolineato il carattere romanzesco di *Amori ridicoli* in *L'arte del romanzo*: «La prima stesura di *Amori ridicoli* comprendeva dieci racconti. Quando ho messo a punto la stesura definitiva, ne ho eliminati tre; l'insieme è diventato estremamente coerente, tanto da prefigurare la composizione del *Libro del riso e dell'oblio*»¹³⁸. L'autore ritiene, quindi, la sua opera un romanzo in forma di variazioni sull'amore, al pari di *Il libro del riso e dell'oblio*, in cui vige il medesimo principio compositivo della variazione di temi e motivi. I racconti della raccolta *Amori ridicoli* sono, infatti, accomunati dalla presenza di una serie di temi e motivi che, sotto forma di variazioni, si presentano in diverse prose e che vengono, di conseguenza, esplorati sotto angolature di volta in volta differenti. Il tema centrale che conferisce anche il titolo alla raccolta e che consolida la continuità tematica dell'opera è l'amore “ridicolo”, dove ridicolo non indica una storia d'amore divertente, ma una storia d'amore che finisce per

¹³⁷ Si veda la «Note de l'auteur pour la première édition tchèque de *La Plaisanterie* après la libération du pays de l'occupation russe», in: Ricard Francois, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, citato nella nota 3 p. 26.

¹³⁸ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 125.

mancare di serietà, a partire dal primo racconto (*Nessuno riderà*) in cui il protagonista-narratore, conclusa la sua vicenda, si rende conto che la sua storia «non apparteneva al genere delle storie tragiche, ma piuttosto a quello delle storie comiche»¹³⁹. I personaggi non prendono sul serio, oltre all'amore, nemmeno il mondo circostante in cui sono costretti a vivere, come ad esempio nel racconto conclusivo del romanzo in cui Eduard, discutendo con il fratello, ammette che «prendere sul serio una cosa così poca seria significa diventare io stesso poco serio. [...] io *devo* mentire se non voglio prendere sul serio i pazzi e diventare pazzo io stesso»¹⁴⁰.

Il romanzo, secondo la teoria di Kundera, può essere definito tale non necessariamente quando è costruito intorno al principio dell'unità d'azione e dello sviluppo logico della storia romanzesca. Il romanziere ceco qualifica, al contrario, un'opera come romanzo quando vi è una continuità tematica che governa l'architettura stessa dell'opera. Anche *Il libro del riso e dell'oblio*, classificato come “romanzo a mosaico”, è composto da sette parti indipendenti che non hanno «azioni in comune»¹⁴¹ ma che sono tenute assieme dall'unità dei temi proposti, in particolare il riso e l'oblio. Le diverse parti, quindi, sono tra loro legate dalla progressiva esplorazione di categorie tematiche, come nel caso del tema relativo al rapporto dell'uomo con la Storia: «la prima parte («Le lettere perdute») espone il tema dell'uomo e della Storia [...]: l'uomo che si scontra con la Storia e finisce per esserne schiacciato. Nella seconda parte («La mamma») lo stesso tema viene rovesciato: per la mamma, infatti, l'arrivo dei carri armati russi non significa granché in confronto alle pere del suo giardino («il carro armato è mortale e la pera è eterna»)»¹⁴².

Secondo la concezione romanzesca kunderiana, quindi, è possibile ritenere *Amori ridicoli* al pari di un romanzo in quanto, da un lato, i racconti sono tra loro legati dal principio dell'unità tematica e, dall'altro lato, non vi è alcuna differenza, se non di estensione, tra romanzo e racconto dal momento che rappresentano due forme della

¹³⁹ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 48.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 246.

¹⁴¹ Kundera Milan, *I testamenti traditi*, Milano, Adelphi Edizioni, 2002, p. 162.

¹⁴² *Ivi*, p. 163.

medesima arte: il romanzo, la «forma grande»¹⁴³ e il racconto, invece, la «forma piccola»¹⁴⁴.

Concepire *Amori ridicoli* come romanzo non è comunque un'operazione facile. La sfida che però ci pone Kundera, probabilmente, è di superare le convenzioni e i canoni tradizionali in cui siamo imprigionati, per poter concepire la letteratura come una forma d'arte libera da qualsiasi schema. La teoria del romanzo di Kundera è svincolata dalle convenzioni tradizionali; egli dichiara, infatti, la necessità di esplorare nuove forme del romanzo da parte dello scrittore che si deve lasciare trasportare dal piacere ludico della narrazione per la costruzione della sua opera. Sulla base della teoria romanzesca di Kundera, *Amori ridicoli* può, quindi, appartenere all'universo romanzesco kunderiano, essendo una forma particolare di romanzo prossima alla forma di *Il libro del riso e dell'oblio*.

Dall'altro lato, però, se tralasciamo la concezione romanzesca dell'autore, possiamo constatare che una tale definizione, seppur interessante, sia allo stesso tempo forzata e audace. Come sostiene Chvatík «con la rielaborazione e il riordinamento della novelle ha preso forma una nuova unità compositiva»¹⁴⁵, ciononostante *Amori ridicoli* non riesce a costituire un romanzo in forma di variazioni, cosa che invece Kundera riuscirà a fare con *Il libro del riso e dell'oblio*. In quel caso si tratterà della prima opera composta in Francia, quando l'autore riprende a scrivere dopo sei anni di interruzione dall'ultima opera (*Il valzer degli addii*): «Impacciato, e ansioso di sentirmi di nuovo il terreno sotto i piedi, tentai di riallacciarmi a quanto avevo già fatto: una specie di seconda parte di *Amori ridicoli*»¹⁴⁶. Decide, in seguito, di abbandonare il progetto che giudicava essere una sorta di «regressione»¹⁴⁷ per realizzare un'opera diversa: «dopo avere abbozzato due o tre di questi “amori ridicoli 2”, mi resi conto che stavo facendo una cosa del tutto diversa: non una raccolta di racconti ma un romanzo (che in seguito si intitolò *Il libro del riso e dell'oblio*)»¹⁴⁸.

¹⁴³ Nel suo saggio *I testamenti traditi*, l'autore dichiara: «Voglio forse dire con questo che il racconto è la forma breve del romanzo? Proprio così. Fra racconto e romanzo non c'è differenza ontologica, mentre ce n'è fra romanzo e poesia, fra romanzo e teatro. [...] Non abbiamo un termine unico che riunisca queste due forme, maggiore e minore, della stessa arte», *Ivi*, p. 162.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 52.

¹⁴⁶ Kundera Milan, *I testamenti traditi*, Milano, Adelphi Edizioni, 2002, p. 162.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

A differenza di *Amori ridicoli*, infatti, in *Il libro del riso e dell'oblio* ciascuna delle sette parti che compongono il romanzo «se letta isolatamente, perderebbe molto del suo significato»¹⁴⁹. Sulla base di questa differenza fondamentale, si può concludere che *Amori ridicoli* sia da ritenersi una raccolta di racconti e non un romanzo. Mentre i racconti di *Amori ridicoli* mantengono una loro autonomia e il senso di ogni racconto sussiste indipendentemente dalla lettura degli altri, le sette parti de *Il libro del riso e dell'oblio*, invece, lungi dal costituire dei racconti autonomi, assumono significato e senso solo se considerate in relazione alle altre.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

2. La voce narrante

Nel secondo capitolo di questo lavoro viene analizzata la funzione del narratore nella scrittura romanzesca di Milan Kundera, a partire dalla sua prima opera prosastica *Amori ridicoli*. Per comprendere la concezione dell'autore sul ruolo del narratore è indispensabile ripercorrere l'evoluzione della voce narrante dalle prime novelle fino ai grandi romanzi, considerando *Amori ridicoli* come l'officina in cui lo scrittore ceco ha sperimentato le tecniche narrative che diventeranno il segno distintivo della sua prosa matura. Dopo i primi racconti, influenzati dalla precedente scrittura poetica e teatrale, Kundera prende progressivamente le distanze dalla tecnica della narrazione in prima persona per approdare alla scelta di una narrazione condotta in terza persona da un narratore autoriale che, esterno alla storia ma onnisciente, guida il lettore negli sviluppi della trama, rivelando le contraddizioni e illusioni dei personaggi.

2.1 L'influenza di *Monologhi* e il narratore omodiegetico

Il romanziere Milan Kundera nasce, secondo le parole dell'autore, «dalle rovine del suo mondo lirico»¹⁵⁰. Lo scrittore ceco, infatti, muove i suoi primi passi nel territorio della prosa influenzato dalla scrittura poetica e, in particolare, dalla sua ultima raccolta giovanile *Monologhi*. In quest'opera sono raccolti monologhi per lo più di donne che, rivolgendosi ad un pubblico immaginario, confessano le proprie passioni e delusioni d'amore.

Nella poesia *Me ne vado*, ad esempio, l'innamorata esprime la propria angoscia amorosa rivolgendosi ad un interlocutore fittizio che sembra essere presente al momento del monologo: «Che cosa? Vuoi parlarmi d'amore? / Che cos'è il tuo amore, dimmi! / [...] / Ma che ne sai tu cos'è l'amore? [...]»¹⁵¹. Anche nella poesia *Spegni* la donna, dubitando della sua bellezza, si rivolge all'amato domandandogli di spegnere la luce affinché la sua bruttezza non venga da lui scrutata: «Mio caro, / spegni, / non guardarmi... / Non voglio che tu veda sempre / il mio brutto volto / [...]»¹⁵².

Ho paura del tuo amore contiene, invece, un monologo maschile in cui l'uomo, spaventato dalla donna e dalla sua forza, confessa la sua paura rivolgendosi all'amata come se si trovasse di fronte a lui: «Sì, visto che vuoi sentirlo. / Ho paura del tuo amore. / Ho paura delle tue dita sudate / che non fanno che stringermi. / [...] / Lasciami / Non stringermi la mano / Lasciami respirare almeno per un istante»¹⁵³.

Al pari di *Monologhi*, questo espediente narrativo, che ricorda la struttura del monologo teatrale, viene mantenuto anche nelle prime due novelle di Kundera. Entrambe le narrazioni, infatti, sono condotte in prima persona dai rispettivi protagonisti delle storie, l'intellettuale Adolf in *Io, un povero dio* e il compositore musicale di *Sorellina delle mie sorelline*. Essi narrano le proprie avventure tragicomiche rivolgendosi ad una seconda persona plurale indeterminata, informandola sugli sviluppi della storia e coinvolgendola con domande, commenti e ammonimenti¹⁵⁴.

¹⁵⁰ Kundera Milan, *Il sipario*, Milano, Adelphi Edizioni, 2005, p. 101.

¹⁵¹ Kundera Milan, *Monology*, Praha, Československý spisovatel, 1969, p. 31.

¹⁵² *Ivi*, pp. 26-27.

¹⁵³ *Ivi*, p. 16.

¹⁵⁴ L'interazione del narratore con un interlocutore immaginario corrisponde a quella che Genette definisce funzione di comunicazione del narratore: «All'orientazione verso il narratario, alla preoccupazione di stabilire o mantenere un contatto col narratario, un dialogo perfino (reale, come nella *Maison Nucingen*, o fittizio, come in *Tristram Shandy*) corrisponde una funzione che ricorda in pari tempo le funzioni "fatica"»

Fin dall'*incipit* il protagonista-narratore Adolf interpella ad esempio il suo interlocutore immaginario, apostrofandolo con un "voi" generico: «Dite di aver notato al conservatorio un'allieva del corso di canto, una splendida ragazza con un bambino? [...] No, per carità, non *pensiate* che io ne sia l'autore»¹⁵⁵. L'interazione con l'interlocutore viene iterata per tutta la durata della narrazione: «*Pensate* che io stia di nuovo esagerando?»¹⁵⁶ e «sì, ridete quanto vi pare»¹⁵⁷. Talvolta il narratore cerca addirittura di indovinare i pensieri e le domande che l'interlocutore potrebbe porsi tra sé e sé: «Raccontami Apostolos, raccontami! Gli faccio, tremando di una strana, tormentosa eccitazione. Come? Tormentosa eccitazione? Ebbene sì: tormentosa»¹⁵⁸. Il narratore istituisce anche un rapporto di complicità con il proprio lettore come se stesse dialogando con lui, faccia a faccia: «Ma *sapete com'è*: quando il desiderio vi prende e vi mette sulla sua graticola per farvi arrostitire a fuoco lento, non state certo a pensare alla dignità»¹⁵⁹. Proseguendo la complicità viene rafforzata: «Era, *come vedete*, divinamente ingenua»¹⁶⁰ e ancora «Se il mio racconto ha potuto sembrarvi una barzelletta, beh, la barzelletta è finita»¹⁶¹. Cerca, inoltre, di rispondere alla curiosità che presume possa essere suscitata dalla lettura: «Volete sapere come impiegai quelle quattro ore?»¹⁶², «E volete sapere una cosa curiosa?»¹⁶³ e «Volete sapere perché, allora, avevo architettato tutto quanto?»¹⁶⁴.

Anche in *Sorellina delle mie sorelline*, il protagonista-narratore racconta la propria storia, che ha inizio in una sala operatoria, rivolgendosi ad un interlocutore immaginario, apostrofato tramite una seconda persona plurale indeterminata: «Non voglio trattenermi più a lungo con una cosa così spiacevole come un'operazione»¹⁶⁵. Egli narra la propria disavventura rivolgendosi al suo interlocutore per spiegare e approfondire dettagli che

(verifica del contatto) e "conativa" (azione sul destinatario) di Jakobson», Genette Gérard, *Figure III: Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 303-304.

¹⁵⁵ Il racconto, come già specificato, è contenuto in versione italiana soltanto nell'edizione Kundera Milan, *Amori ridicoli: racconti*, traduzione di Serena Vitale, Milano, Mondadori, 1973, p. 9 (corsivo mio).

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 26 (corsivo mio).

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 31.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 24.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 10 (corsivo mio).

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 11 (corsivo mio).

¹⁶¹ *Ivi*, p. 24.

¹⁶² *Ivi*, p. 25.

¹⁶³ *Ivi*, p. 29.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 26.

¹⁶⁵ Il racconto, come detto, non è mai stato tradotto in italiano, Kundera Milan, *Sestřičko mých sestřiček*, in: Kundera Milan, *Směšné lásky. Tři melancholické anekdoty*, Praha, Československý spisovatel, 1963, p. 31.

ritiene significativi: «*Per chiarire*, non avevo nulla contro quel ragazzo e lo conoscevo solo vagamente da alcune serate che noi compositori organizzavamo insieme a scrittori o altri»¹⁶⁶.

Il protagonista, al pari di Adolf, si sforza di indovinare i dubbi e le domande che l'interlocutore potrebbe porsi tra sé e sé, temendo che l'interlocutore possa dubitare della veridicità di quanto da lui dichiarato: «È così: i miei trentatré anni mi hanno mostrato improvvisamente lo specchio della mia amara mediocrità. Cosa? Mi sospettate di finta modestia? [...] Ma non sto fingendo nulla»¹⁶⁷, e ancora «*Credetemi*, non ricordo nemmeno una parola di quello che ci siamo detti; ero stordito»¹⁶⁸. Nel seguito della narrazione, il compositore musicale continua a interpellare il suo interlocutore al fine di coinvolgerlo maggiormente nella storia: «*Se pensate* che sia una gioia sentire la vostra composizione eseguita per la prima volta in un concerto di novità, *vi sbagliate*»¹⁶⁹, «*Pensate* che l'ho aspettata per un quarto d'ora [...]»¹⁷⁰ e «*Non sapete* quanto odio ho riversato nella parola "insegnante"; *dovreste sapere* quanto detesto gli insegnanti»¹⁷¹. Egli, inoltre, richiama la sua attenzione e lo redarguisce affinché non perda interesse nel continuare a seguire il corso degli eventi: «*Ascoltate*, sono rimasto stupito di quel ricordo dimenticato»¹⁷².

Nelle novelle successive, invece, Kundera comincia progressivamente a svincolarsi dai condizionamenti delle precedenti esperienze poetiche e teatrali. L'interazione con un interlocutore immaginario, infatti, è assente dalle altre prose che compongono (ad esclusione di uno) i primi due "quaderni" di *Amori ridicoli: Nessuno riderà, La mela d'oro dell'eterno desiderio e Il messaggero*. Kundera, in tal modo, sembra aver assunto un sempre più radicale distacco dall'influenza di *Monologhi* e della scrittura teatrale, approdando a un nuovo territorio della prosa.

In questi racconti, però, nonostante la mancanza di un interlocutore fittizio a cui rivolgersi, permane una narrazione condotta ancora in prima persona, ovvero una

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 32 (corsivo mio).

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 34.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 45 (corsivo mio).

¹⁶⁹ *Ibidem* (corsivo mio).

¹⁷⁰ *Ibidem* (corsivo mio).

¹⁷¹ *Ivi*, p. 51 (corsivo mio).

¹⁷² *Ivi*, p. 41 (corsivo mio).

narrazione che è una «diretta emanazione del personaggio»¹⁷³. Gérard Genette ha definito «omodiegetico»¹⁷⁴ quel narratore che, coinvolto come personaggio nella storia, la racconta in prima persona. Genette ha, inoltre, distinto diverse tipologie di narratore omodiegetico in base al grado di presenza e coinvolgimento del narratore-personaggio nella vicenda narrata. Il grado minore è rappresentato dal narratore che narra in prima persona l'avventura in cui è coinvolto in qualità di personaggio secondario o minore; la sua presenza nella vicenda è, quindi, confinata ad un ruolo di secondo piano. Esso acquisisce, essenzialmente, il ruolo di testimone o osservatore, e riferisce gli eventi di cui è a conoscenza e che si verificano dinnanzi i propri occhi. Il grado di presenza maggiore del narratore omodiegetico è rappresentato dal narratore che non solo partecipa alla storia ma ne è anche il protagonista. Gérard Genette ha parlato, a tal proposito, di narratore «autodiegetico»¹⁷⁵, definendolo come «il grado forte dell'omodiegetico»¹⁷⁶. La sua presenza nella storia è, infatti, maggiore, se non assoluta, al pari dell'elevato tasso di soggettività con cui riporta gli eventi accaduti all'interno del piano narrativo.

I tre racconti successivi (*Nessuno riderà*, *La mela d'oro dell'eterno desiderio* e *Il messaggero*) sono narrati da un narratore «autodiegetico»¹⁷⁷ che racconta la propria vicenda, nella quale svolge il ruolo centrale di protagonista o, se preferiamo, di antieroe della storia tragicomica raccontata. Nel terzo racconto in ordine cronologico (*Nessuno riderà*) il protagonista-narratore, uno storico d'arte e professore universitario, racconta il piano di vendetta che ha cercato invano di attuare ai danni di Záturecký, convinto di poter controllare e dominare le avventure della vita. La sconfitta finale, però, fa nascere nel narratore-protagonista la consapevolezza che noi uomini, al contrario, «non possiamo in alcun modo controllare il loro strambissimo corso»¹⁷⁸.

In *La mela d'oro dell'eterno desiderio* il protagonista, un libertino che mistifica la realtà, confessa in prima persona la serie di fallimenti amorosi che ha cercato di mettere in atto, illudendosi di poter continuare a vivere la propria giovinezza, «un'innocente e

¹⁷³ Ricard François, *François Ricard legge Lo scherzo di Milan Kundera*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003, p. 26.

¹⁷⁴ Genette Gérard, *Figure III: Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, p. 293.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 44.

commovente illusione»¹⁷⁹, che il protagonista-narratore ha tentato invano di concretizzare con l'amico Martin.

In *Il messaggero*, invece, il ruolo di protagonista e narratore del racconto è affidato a un medico libertino che, convinto e spaventato di essere perseguitato dalla sventura, perde l'occasione di un incontro amoroso: «Mi fermi; non riuscivo proprio ad avvicinarmi a lei, fui preso dalla paura. Stavo in piedi in modo tale che lei non mi vedesse, ma io (protetto dalla folla di pedoni in movimento) potevo osservarla bene»¹⁸⁰.

Se da un lato l'abbandono dell'interlocutore rappresenta un primo tentativo di allontanamento dalla poesia, dall'altro lato la scelta del narratore «autodiegetico»¹⁸¹ può essere interpretata come il segnale che il distacco dal territorio della poesia non si sia ancora realizzato completamente. Si può ipotizzare, infatti, che l'adozione nelle prime prose di un narratore omodiegetico, da parte dell'autore ceco, sia stata una scelta condizionata dall'influenza dell'esperienza poetica precedente, essendo stata la poesia il genere a cui Kundera aveva interamente dedicato i suoi anni giovanili. Servirsi di una narrazione in prima persona per i racconti avrebbe costituito per Kundera la soluzione più pratica e agevole per cimentarsi in un genere, quello del romanzo, per lui estraneo e completamente diverso da quelli sperimentati fino a quel momento. La narrazione in prima persona rappresenterebbe, quindi, una sorta di passaggio obbligato per permettere una conversione graduale dal territorio della poesia a quello della prosa. La maggior parte delle poesie kunderiane, infatti, sono composte da un io poetico che parla in prima persona; ad esempio, nella prima raccolta poetica giovanile, *L'uomo grande giardino*, la poesia proemiale *Qualunque cosa canti* introduce un io poetico che, in prima persona, rivendica il suo diritto di parlare di sé e delle sue esperienze personali: «Suono le mie canzoni sui tasti / del mio destino. / E canto come canto. / Non so fare altrimenti»¹⁸². In *Oh, batti più veloce*, invece, l'io poetico si rivolge direttamente al proprio cuore in prima persona: «Oh, batti più veloce / cuore, mio orologio / [...] / prima che la battaglia / senza di me venga vinta»¹⁸³. Anche nella prima sezione della raccolta *L'uomo grande giardino* sono presenti componimenti poetici in prima persona, ad esempio la poesia socialista

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 70.

¹⁸⁰ Kundera Milan, *Zvěstovatel*, in: Kundera Milan, *Druhý sešit směšných lásek*, Praha, Československý spisovatel, 1965, p. 49.

¹⁸¹ Genette Gérard, *Figure III: Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, p. 293.

¹⁸² Kundera Milan, *Člověk zahrada širá*, Praha, Československý spisovatel, 1953, p. 5.

¹⁸³ *Ivi*, p. 7.

Confessione di Natale: «Mi commuovo: / Casa! / [...] / Ma dove mi ero perso, dove?»¹⁸⁴, nella quale il protagonista, dopo essersi allontanato dai suoi compagni del partito, ritrova la strada di casa e riesce a riconciliarsi con la sua fede socialista. In *Il verde della mia casa*, poesia che conferisce il titolo alla I sezione della prima raccolta poetica, l'uomo illustra le bellezze di Brno e della sua casa all'amata: «“questa è la mia casa, cuoricino” / Dirò balbettando»¹⁸⁵.

Ma, come detto, è soprattutto nella terza raccolta poetica, *Monologhi*, che si riscontrano numerosi esempi di poesie condotte da una prima persona, generalmente una donna, che dà voce ai propri sentimenti. Nella poesia *Portami con te*, ad esempio, la donna implora l'amato di non abbandonarla: «Portami con te, ovunque tu vada! / [...] / portami con te! Diventerò qualsiasi cosa!»¹⁸⁶. In *Perché sei così bella*, invece, l'uomo si lamenta dell'eccessiva bellezza della donna che viene osservata costantemente: «[...] / Io non posso vivere sempre sotto un riflettore! / Capiscimi. / Non piangere. / Non posso vivere con te. / Sei troppo bella»¹⁸⁷.

Il passaggio dalla prima persona nella scrittura poetica alla prima persona del narratore interno nella scrittura romanzesca avrebbe permesso a Kundera una conversione graduale da un genere all'altro; il passaggio direttamente a una narrazione in terza persona si sarebbe rivelato, al contrario, sicuramente più brusco e difficile da realizzare per un romanziere ancora agli esordi.

Il passaggio alla terza persona si realizza con la scrittura del racconto *Il falso autostop*, appartenente al secondo “quaderno” di *Amori ridicoli*. In questa novella la narrazione è condotta da un narratore esterno alla storia che assume alternativamente il punto di vista dei due protagonisti. Mentre nei capitoli dispari assume la prospettiva del ragazzo, nei capitoli pari invece si incarica di dare voce ai pensieri della compagna. La tecnica del «cambio di prospettiva tra i diversi personaggi»¹⁸⁸ verrà impiegata anche per il racconto del terzo “quaderno” *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*. Anche in questa prosa il narratore neutro racconta la storia, riferendo nei capitoli dispari il punto di vista dell'uomo e assumendo invece nei capitoli pari la prospettiva della vedova. Il «cambio di

¹⁸⁴ *Ivi*, pp. 11-12.

¹⁸⁵ *Ivi*, pp. 13-14.

¹⁸⁶ Kundera Milan, *Monology*, Praha, Československý spisovatel, 1969, p. 15.

¹⁸⁷ *Ivi*, pp. 22-23 (corsivo mio).

¹⁸⁸ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 53.

prospettiva tra i diversi personaggi»¹⁸⁹ rappresenta l'impossibilità di una narrazione univoca dal momento che, secondo Kundera, «il mondo lo si può capire solo se lo si osserva da lati differenti»¹⁹⁰. Tale tecnica riflette simbolicamente l'impossibilità di narrare linearmente una storia in un mondo che si rivela essere complesso e molteplice e nel quale si scopre la relatività della nozione di verità¹⁹¹.

La decisione successiva di adottare, nelle prose mature, un narratore onnisciente, che riferisce in terza persona gli sviluppi dell'azione romanzesca e commenta la narrazione introducendo talvolta considerazioni di carattere filosofico, rispecchia una maggior consapevolezza, acquisita dall'autore, della scrittura romanzesca e un distacco definitivo dalla scrittura poetica. A differenza del narratore «*autodiegetico*»¹⁹², infatti, l'uso della narrazione in terza persona permette di recuperare quella libertà originaria del romanzo e di sfruttare le diverse possibilità formali che tale genere offre. Consente, ad esempio, di introdurre nella narrazione la dimensione del comico e dell'ironia attraverso la presenza di un narratore che si prende gioco dei suoi personaggi e ne commenta l'agire da una posizione distaccata e ironica, cosa che non sarebbe possibile con una narrazione interna.

Anche François Ricard sostiene che Kundera, dopo averne individuato i limiti, abbia deciso di abbandonare la narrazione in prima persona, dichiarando che «l'uso della prima persona non fa che obbedire con maggiore servilismo all'imperativo dell'illusione realista, soffocando ancor di più la libertà del romanziere»¹⁹³. L'adozione del narratore autoriale è sintomo, quindi, della maggiore evoluzione della prosa di Kundera e della consapevolezza di poter sfruttare tutte le possibilità della forma romanzo.

La tecnica del narratore autoriale viene elaborata nei racconti del terzo "quaderno" (in particolare in *Il simposio, Eduard e Dio e Il dottor Havel vent'anni dopo*) e sarà poi maggiormente sviluppata nei grandi romanzi cechi: è il caso di *La vita è altrove, Il libro del riso e dell'oblio, L'insostenibile leggerezza dell'essere e L'immortalità*.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ Roth Philip, *Conversazione a Londra e nel Connecticut con Milan Kundera*, in: *Chiacchiere di bottega: uno scrittore, i suoi colleghi e il loro lavoro*, a cura di P. Roth, Einaudi, Torino, 2004, p. 91.

¹⁹¹ La tecnica del cambio di prospettiva tra i personaggi verrà impiegata anche nel romanzo *Lo scherzo*, caratterizzato da una narrazione polifonica all'interno della quale si combinano le narrazioni in prima persona di quattro personaggi-narratori: Ludvík, Helena, Jaroslav e Kostka. Per la tecnica della polifonia si rimanda al capitolo terzo.

¹⁹² Genette Gérard, *Figure III: Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, p. 293.

¹⁹³ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 84.

Il primo nucleo della creazione del narratore autoriale, però, si può rintracciare già nel laboratorio narrativo di *Amori ridicoli* e, non solamente nei racconti del terzo “quaderno”, ma anche nella citata prosa *Nessuno riderà*. Sebbene la narrazione sia condotta in prima persona dal protagonista, il secondo capitolo di *Nessuno riderà* si apre, tuttavia, con una riflessione non legata direttamente al personaggio ma che sembra essere pronunciata da un narratore (in questo caso esterno): «L’uomo attraversa il presente con gli occhi bendati. [...]. Solo più tardi gli viene tolto il fazzoletto dagli occhi e lui, gettato uno sguardo al passato, si accorge di *che cosa* ha realmente vissuto e ne capisce il senso»¹⁹⁴. In questo caso, il narratore interno sembra abbandonare, per un momento, la narrazione della sua storia per lasciare spazio ad un narratore esterno che introduce nel racconto una riflessione di carattere filosofico sugli uomini e sulla loro consapevolezza del passato e del presente. Il narratore, con la sua considerazione filosofica, sembra anticipare l’esito disastroso della storia determinato dal comportamento del protagonista. Quest’ultimo avrebbe forse potuto evitare di perdere l’amore di Klára e il posto di lavoro all’università, se solo avesse agito togliendosi «il fazzoletto dagli occhi»¹⁹⁵, prevedendo le conseguenze delle sue azioni. Il protagonista, poi, ritorna in possesso del ruolo di voce narrante della storia e riprende la narrazione dove si era interrotta: «Quella sera *io* credevo di bere ai miei successi e non immaginavo neppure che si trattava del solenne vernissage della mia fine»¹⁹⁶.

L’intromissione del narratore esterno anticipa quindi la creazione del narratore autoriale dei successivi racconti e romanzi, nei quali è lo stesso narratore a guidare il lettore nella comprensione della vicenda, svelando le illusioni e contraddizioni dei personaggi che agiscono nelle varie storie e prendendo la parola con considerazioni di carattere generale o filosofico. Attraverso questi commenti e intromissioni, il narratore autoriale rende visibile e manifesta la sua presenza nel testo, ritagliandosi cioè un proprio spazio testuale.

Ian McEwan, infatti, ha osservato che uno degli elementi caratteristici della prosa kunderiana sia proprio «the presence of the author as a kind of chorus, questioning and commenting on the behaviour and motives his characters»¹⁹⁷.

¹⁹⁴ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 15.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 15.

¹⁹⁶ *Ibidem* (corsivo mio).

¹⁹⁷ McEwan Ian, *An Interview with Milan Kundera*, Granta, 1984, p. 34.

2.2 Il narratore autoriale

Nel laboratorio narrativo di *Amori ridicoli*, e in particolare nel cosiddetto terzo “quaderno”, il romanziere Milan Kundera comincia a sviluppare la propria peculiare tecnica del narratore autoriale, la quale contraddistinguerà le opere prosastiche della sua maturità. La funzione di questo narratore si afferma, infatti, nelle opere narrative successive, ad esempio nel quinto romanzo ceco, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, in cui tutta la narrazione è condotta in terza persona da un narratore eterodiegetico¹⁹⁸, esterno alla storia, il quale, però, adottando una focalizzazione zero si rivela essere a conoscenza non solo degli sviluppi futuri della vicenda ma anche delle riflessioni e degli stati d'animo dei suoi personaggi. Sebbene estraneo alla vicenda e ai personaggi, il narratore irrompe nella narrazione, rendendosi visibile all'interno della storia con commenti e considerazioni di carattere generale e filosofico, guidando il lettore nella comprensione della vicenda: «*The Unbearable Lightness of Being* features a narrator whose presence in the text is no less important than that of any other character»¹⁹⁹.

Il narratore manifesta la sua presenza nel romanzo assumendo quella che Gérard Genette definisce «*funzione di regia*»²⁰⁰, trasformandosi nel regista della storia al punto tale che Hana Pichova nel suo saggio, *The Narrator in Milan Kundera's The Unbearable Lightness of Being*, lo ha definito «a director of the text»²⁰¹.

¹⁹⁸ Il narratore di *L'insostenibile leggerezza dell'essere* è extradiegetico ed eterodiegetico in quanto si tratta di un narratore di primo grado che racconta una storia da cui è assente, nella quale quindi, non ricopre il ruolo di personaggio protagonista o di personaggio secondario. Tale categorizzazione è stata sviluppata nello studio di Genette, che definisce lo statuto del narratore attraverso il suo livello narrativo (extradiegetico/intradiegetico) e il suo rapporto con la storia (eterodiegetico/omodiegetico). Il narratore extradiegetico-eterodiegetico è un narratore di primo grado che racconta una storia da cui è assente; il narratore extradiegetico-omodiegetico è il narratore di primo grado che racconta la sua storia; il narratore intradiegetico-eterodiegetico è un narratore di secondo grado che racconta una o più storie da cui è assente; il narratore intradiegetico-omodiegetico è un narratore di secondo grado che racconta la sua storia, Genette Gérard, *Figure III: Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, p. 296.

¹⁹⁹ Pichova Hana, *The Narrator in Milan Kundera's The Unbearable Lightness of Being*, in «The Slavic and East European Journal», vol. 36, no. 2, 1992, p. 217.

²⁰⁰ Genette afferma che il narratore può assumere diverse funzioni a seconda dell'aspetto del testo cui si riferisce. La «*funzione di regia*» si riferisce al testo narrativo «a cui il narratore può far riferimento in un discorso in un certo senso metalinguistico (in questo caso, metanarrativo) per metterne in risalto le articolazioni, le connessioni, le interrelazioni, in breve, l'organizzazione interna», Genette Gérard, *Figure III: Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, p. 303.

²⁰¹ Pichova Hana, *The Narrator in Milan Kundera's The Unbearable Lightness of Being*, in «The Slavic and East European Journal», vol. 36, no. 2, 1992, p. 217.

Egli, infatti, attraverso le tecniche narrative della prolessi²⁰² e del preavviso²⁰³, mescola nella narrazione avvenimenti posti su piani temporali differenti, anticipando eventi e frammentando la narrazione presente con episodi futuri: «The narrator takes charge of the internal organization of the text by manipulating time through the chronological displacement of events»²⁰⁴. Un esempio di prolessi si può rintracciare ad esempio nell'anticipazione della notizia della morte di Tereza e Tomáš, menzionata già nella parte terza del romanzo: «in questo romanzo viene tracciato un ciclo dell'esperienza, più o meno nascita-vita-morte. Succede però che la sua conclusione non sia alla fine del libro, bensì a metà della narrazione»²⁰⁵. Il lettore, infatti, apprende della morte dei due principali protagonisti tramite una lettera che, inviata dal figlio di Tomáš a Sabina, lo informa del tragico destino cui i due personaggi tenderanno inevitabilmente, nonostante le loro avventure, poste sul piano temporale del presente, continuano ad essere narrate per tutto l'arco delle sette parti. I lettori, ancor prima della conclusione del romanzo, vengono quindi a conoscenza della morte dei due protagonisti, «eppure la loro storia prosegue nel romanzo, essi continuano a vivere fatalmente per noi fino al momento in cui moriranno»²⁰⁶.

Italo Calvino osserva che «la conclusione è già annunciata a metà romanzo»²⁰⁷ e questo comporta l'esclusione della *suspense* dal racconto. Dal punto di vista narrativo, se la scelta di inserire il *flashforward* da un lato priva il racconto del *pathos* e della *suspense*, dall'altro lato rivendica la volontà del narratore di rendersi visibile, imporsi nella storia e affermare la propria autorità, scegliendo l'ordine temporale con cui informare i lettori degli svolgimenti della vicenda. Il narratore, essendo onnisciente, decide come raccontare la propria storia, assumendo la «funzione di regia»²⁰⁸ propria del narratore autoriale.

²⁰² Pichova Hana ha definito la tecnica narrativa della prolessi nei seguenti termini: «A narratological technique that fragments the narrative through temporal disorder (intermingling the present with the future)», *Ibidem*.

²⁰³ Pichova Hana ha definito la tecnica narrativa del preavviso nei seguenti termini: «Advance notices refer in advance to an event that will be told in full in its place», *Ibidem*.

²⁰⁴ *Ivi*, pp. 217-218.

²⁰⁵ Celati Gianni, *La telepatia sentimentale di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 218.

²⁰⁶ Tabucchi Antonio, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 187.

²⁰⁷ Calvino Italo, *L'insostenibile leggerezza dell'essere di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 180.

²⁰⁸ Genette Gérard, *Figure III: Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, p. 303.

Un esempio che conferma la «*funzione di regia*»²⁰⁹ del narratore si può osservare nel seguente passaggio del romanzo: «Sono state forse quelle poche coincidenze [...] a mettere in moto il suo amore e a diventare fonte di un'energia che essa non esaurirà fino alla fine della sua vita»²¹⁰. Come Hana Pichova ha rimarcato, il fatto che Tereza avrebbe conservato fino alla fine dei suoi giorni quell'ondata di energia, determinata dall'entrata di Tomáš nella sua vita, anticipa e svela al lettore che l'amore della protagonista per il marito si sarebbe mantenuto intatto per tutto l'arco della storia.

Oltre agli espedienti narrativi della prolessi e del preavviso, il narratore assume la «*funzione di regia*»²¹¹ anche nel momento in cui si riferisce al proprio testo narrativo e alla sua organizzazione interna, sviluppando quindi un discorso metanarrativo²¹²: «Nella terza parte di questo romanzo ho raccontato di Sabina in piedi seminuda e con la bombetta in testa accanto a Tomáš vestito. Ma c'è una cosa che ho taciuto»²¹³. Nel passaggio seguente il narratore si ricollega a quanto aveva già raccontato nella terza parte del romanzo per introdurre un dettaglio su cui non si era soffermato, dimostrando di aver il pieno controllo sulla struttura interna della narrazione e riservandosi il diritto di manipolarla a suo piacimento. Pur essendo dunque a conoscenza di tutti gli avvenimenti della storia, si riserva la libertà di raccontarli e narrarli quando gli sembra più opportuno e, in tal modo, rimarca il suo ruolo di direttore della storia e, simultaneamente, enfatizza la sua presenza all'interno del romanzo.

La «*funzione di regia*»²¹⁴ si manifesta anche nel ruolo del narratore quale creatore dei suoi personaggi. Egli, infatti, si riferisce al proprio testo narrativo e, in particolare, ai personaggi che lo abitano e che esistono solamente in relazione ad esso, svelandone il loro statuto finzionale in un discorso metanarrativo: «Non sono certo nati da un grembo materno, ma da una o due frasi suggestive o da una situazione di fondo»²¹⁵. I personaggi, quindi, prendono vita dalle riflessioni, pensieri, esperienze del narratore che svela il loro carattere finzionale-letterario e rivendica su di essi la sua paternità. Tereza, ad esempio, «è nata dal brontolio di uno stomaco»²¹⁶, «da una situazione che rivela brutalmente

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 58.

²¹¹ Genette Gérard, *Figure III: Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, p. 303.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 253.

²¹⁴ Genette Gérard, *Figure III: Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, p. 303.

²¹⁵ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 47.

²¹⁶ *Ibidem*.

l'inconciliabile dualità di corpo e anima, esperienza umana fondamentale»²¹⁷. La protagonista è frutto della creazione del narratore così come Tomáš, per l'ideazione del quale personaggio il narratore-creatore si è ispirato al motto «einmal ist keinmal»²¹⁸, come ammette lo stesso narratore: «Sono già molti anni che penso a Tomáš, ma soltanto alla luce di queste considerazioni l'ho visto con chiarezza»²¹⁹. La funzione di regista e di creatore sanciscono l'autorità del narratore, al punto che la sua presenza nel testo è tangibile quanto quella dei personaggi: «He no longer participates in the text merely as a director, he is a creator, an absolute authority»²²⁰.

Tutti questi elementi che costruiscono le basi del narratore autoriale sono, per la maggior parte, visibili nei tre racconti citati del terzo “quaderno” di *Amori ridicoli: Il simposio, Il dottor Havel vent'anni dopo e Eduard e Dio*. Il nucleo di questa finzione letteraria era stato, però, sperimentato in *Nessuno riderà*, sebbene in maniera limitata, tramite una sola considerazione filosofica che, prescindendo dalla voce del personaggio, è da attribuirsi a un narratore esterno che, per la prima volta, si rende visibile nella storia.

In *Il simposio* il narratore acquisisce per la prima volta la «funzione di regia»²²¹, scegliendo arbitrariamente quando far iniziare la storia che vuole raccontare: «Solo a metà della serata (*ed è appunto qui che inizia il nostro racconto*) c'è da segnalare una certa tensione»²²². L'utilizzo della parentetica permette al narratore di segnalare al lettore il momento in cui ha avviato la storia, facendo emergere fin da subito la sua presenza. L'uso della parentesi permette al narratore di entrare in punta dei piedi nel testo, prudentemente, confinandolo in una posizione di secondo piano. Progressivamente, con l'avanzare della narrazione, il narratore rivendica in misura maggiore il suo ruolo di artefice e regista della storia, introducendo commenti più diretti e abbandonando l'artificio tipografico della parentesi: «A questo punto possiamo smettere per un po' di seguire la conversazione (che va avanti con le sue sciocchezze) per accennare al fatto che Flajšman per tutto il tempo ha cercato di guardare la dottoressa negli occhi»²²³. Essendo il regista della storia, il narratore si riserva la libertà di manipolarne l'organizzazione

²¹⁷ *Ivi*, p. 48.

²¹⁸ *Ivi*, p. 47.

²¹⁹ *Ivi*, p. 14.

²²⁰ Pichova Hana, *The Narrator in Milan Kundera's The Unbearable Lightness of Being*, in «The Slavic and East European Journal», vol. 36, no. 2, 1992, p. 222.

²²¹ Genette Gérard, *Figure III: Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, p. 303.

²²² Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 102 (corsivo mio).

²²³ *Ivi*, p. 109.

interna, scegliendo arbitrariamente quali eventi e discorsi siano degni di essere menzionati e riportati all'interno della narrazione e quali, invece, siano da ritenersi superflui e quindi da trascurare. In particolare, prende le redini della narrazione, soffermando l'attenzione del lettore sui dettagli che sono degni di essere appresi e conosciuti per una maggiore cognizione della vicenda e dei personaggi: «Vale forse la pena, in quest'occasione, accennare al fatto che Flajšman molto spesso, se non addirittura sempre (e con un certo autocompiacimento), *si vedeva*, la qual cosa lo sdoppiava in continuazione e rendeva la sua solitudine alquanto divertente»²²⁴. In questo passaggio, il narratore ritiene necessario insistere sull'atteggiamento di autocompiacimento del personaggio per permettere ai lettori di cogliere il personaggio del giovane che, in questo racconto come negli altri romanzi kunderiani, appare sempre concentrato sul proprio "io" e orientato verso il proprio mondo interiore, al punto da essere incapace di vedere e percepire l'esistenza esterna. François Ricard, definisce, infatti, la giovinezza come «la fiducia in se stessi e nella Storia, la sensazione di governare la propria vita, di conoscere la propria identità»²²⁵. La figura del donnaiolo, al contrario, si presenta come «l'essere della soggettività minima, interamente occupato dagli esseri e dagli eventi del mondo esterno»²²⁶ e il dongiovannismo rappresenta, quindi, «una forma di *conoscenza*»²²⁷. Il libertino, impegnato ad «aprire con il bisturi il corpo supino del mondo»²²⁸, si pone lo stesso obiettivo dell'arte del romanzo, orientata anch'essa a scoprire nuovi aspetti sconosciuti della realtà. Il personaggio giovane, invece, è la figura che incarna maggiormente l'arte del poeta, anch'esso concentrato soprattutto a veicolare e diffondere una precisa immagine del proprio "io" piuttosto che ad esplorare la vastità del mondo esterno.

L'atteggiamento contemplativo dell'inesperto Flajšman, su cui il narratore focalizza la propria attenzione, è utile per comprendere come la mancata evoluzione di questo personaggio, prigioniero del suo "io" e delle sue illusioni, sia dettata proprio dal suo autocompiacimento e dalla conseguente incapacità di afferrare il mondo esterno.

²²⁴ *Ivi*, p. 111.

²²⁵ Ricard François, *François Ricard legge Lo scherzo di Milan Kundera*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003, p. 35.

²²⁶ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 59.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 216.

Il narratore conduce il lettore a intuire quali siano i limiti e le contraddizioni dei suoi personaggi; ancora una volta, per esempio, enfatizza il carattere ingenuo dello studente: «Il grazioso e alto giovinotto che stava sulla porta con la bottiglia in mano era Flajšman [...]. La poggiò (lentamente) sul tavolo, cercò (a lungo) un cavatappi, lo infilò (pian piano) nel collo della bottiglia e (adagio) lo avvità nel turacciolo che poi (pensosamente) estrasse. Dalle succitate parentesi è evidente la lentezza di Flajšman»²²⁹. La lentezza di Flajšman, sintomo della sua auto-ammirazione, limita le possibilità del personaggio di cogliere la realtà dei fatti, rimanendo in balia delle sue convinzioni e autoinganni che vengono smascherati dal narratore: «Poi ritornarono insieme per il lungo corridoio, e il primario teneva fraternamente il braccio intorno alle spalle dello studente di medicina. Questi era *sicurissimo* che il geloso calvo avesse scoperto il segnale della dottoressa e che adesso, con quelle sue amichevoli effusioni, lo stesse prendendo in giro»²³⁰. Il superlativo “sicurissimo” serve per denunciare, con una nota ironica, l’ingenuità e lo scarso acume critico dello studente che pensa di aver conquistato l’attenzione della dottoressa nella competizione amorosa con il primario, ignaro, invece, di essersi trasformato in una beffa agli occhi degli altri colleghi. Il narratore insiste nel denunciare le convinzioni illusorie che il giovane studente si è autonomamente costruito: «Flajšman scoppiò in una grossa risata, *convinto*, con sua grande soddisfazione, che le parole della dottoressa celassero del disprezzo per Havel»²³¹. Inoltre, il narratore sembra meravigliarsi del gesto avventato e audace del giovanotto, in contrasto con la sua lentezza, di aprire la porta da cui proveniva il pericolo di un’esplosione di gas: «Il suo primo impulso fu di tornare indietro di corsa a chiamare il primario e Havel, ma poi decise di afferrare la maniglia della porta (forse perché la presumeva chiusa a chiave, se non addirittura barricata)»²³². Essendo questo gesto in contrasto con l’atteggiamento autocontemplativo dello studente fino a questo momento delineato nella narrazione, il narratore ricorre alla parentesi per dare una spiegazione plausibile anche ai lettori sul motivo di questo comportamento atipico, suggerendo come il praticante probabilmente fosse convinto che la porta fosse chiusa a chiave e che, quindi, non potesse incorrere in alcun pericolo. I commenti del narratore, oltre a segnalare costantemente la sua presenza nel racconto, suggeriscono al lettore la

²²⁹ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 106.

²³⁰ *Ivi*, p. 113 (corsivo mio).

²³¹ *Ivi*, p. 122 (corsivo mio).

²³² *Ivi*, p. 124.

chiave di lettura necessaria per afferrare il «codice esistenziale»²³³ dei personaggi: «Cominciò ad accusarsi *pateticamente*. Si definì un egoista con lo sguardo vanitosamente fisso solo ai propri successi amorosi»²³⁴. L'avverbio “pateticamente” induce il lettore a riflettere sul fatto che il tirocinante, in realtà, non sia maturato, rendendosi conto dei propri errori, ma, come suggerisce il narratore, è ancora vittima del suo autocompiacimento patetico in cui l'oggetto centrale rimane soltanto il suo “io”.

I commenti del narratore autoriale proseguono nel racconto e rivelano la sua presenza e regia costante nell'intera narrazione: «e fu inondato da una terribile voglia di soccombere a un moto di impulsività e chiederle di diventare sua moglie. All'ultimo istante riuscì però a controllarsi (*per una domanda di matrimonio c'è sempre tempo*)»²³⁵. Oltre a esporre il suo punto di vista commentando la vicenda, il narratore sfrutta anche le parentesi per decifrare al lettore i gesti dei suoi personaggi che potrebbero risultare altrimenti ambigui: «Poi Flajšman si alzò, strinse a Elisabet la spalla (*segno di un amore discreto e riservato*), si voltò e uscì»²³⁶. In questo passaggio esplicativo contenuto entro le parentesi, viene offerta un'interpretazione del gesto del giovane, da intendere non come segno di un'amicizia disinteressata ma di un amore che vuole rimanere celato agli occhi indiscreti altrui.

Oltre a decidere in quale luogo e momento dare avvio alla narrazione, quali passaggi tralasciare e su quali invece indugiare, allo stesso modo anche nella conclusione emerge il ruolo di regista del narratore autoriale che conclude la narrazione con una domanda che rimane aperta a molteplici interpretazioni: «*Che cosa ha fatto il dottor Havel? Ah, che domande...*»²³⁷. Il narratore rifiuta di svelare al lettore se Havel abbia ceduto all'amore della dottoressa tradendo l'amicizia del primario o, se al contrario, abbia deciso di preservare il valore dell'amicizia maschile trattenendosi dalle tentazioni del mondo femminile. Probabilmente ritiene di aver fornito al lettore tutte le informazioni utili e necessarie per capire che il dottor Havel non è in grado di mantenere fede alla sua parola, dal momento che per tutta la durata della storia non ha fatto altro che mistificare la realtà dei fatti. Oppure il narratore intende deliberatamente lasciare aperta la narrazione, pensando che conoscere l'esito dell'incontro tra Havel e la dottoressa non è determinante

²³³ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 50.

²³⁴ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 127 (corsivo mio).

²³⁵ *Ivi*, p. 142 (corsivo mio).

²³⁶ *Ibidem* (corsivo mio).

²³⁷ *Ivi*, p. 140.

ai fini della comprensione della storia. *Il simposio*, infatti, rappresenta una parodia dell'opera filosofica di Platone, un simposio in cui tutto perde di gravità e serietà e la stessa tragedia di Elisabet perde il suo alone di tragicità.

Anche in *Il dottor Havel vent'anni dopo* il narratore eterodiegetico assume la funzione di guida e di regista all'interno della narrazione, rivolgendosi al lettore e ammonendolo a seguire la vicenda narrata: «*Fate attenzione a ciò che gli disse*»²³⁸. Il narratore esterno onnisciente commenta inoltre i personaggi, esprimendo, ad esempio, un giudizio esplicito sul redattore della cittadina termale: «Il redattore era più uno sconsiderato che uno sciocco»²³⁹. Attraverso questo commento del narratore, al lettore viene offerta una chiave interpretativa con la quale riesce ad immaginarsi il giornalista come un personaggio che non agisce con malizia ma incautamente e senza giudizio. I commenti del narratore sul redattore proseguono, insistendo sul fatto che la sua insicurezza sfociasse in atteggiamenti goffi e impacciati: «Il giovane cominciò a diffondersi in scuse per aver disturbato il dottore in una situazione così delicata, e intanto cercava (*purtroppo con uno sforzo che risultava alquanto spiacevole*) di assumere un tono scherzoso»²⁴⁰. Il redattore ricopre la figura del giovane all'interno del racconto e, in quanto tale, secondo la figura prototipica kunderiana del giovane, egli è maggiormente concentrato sul proprio sé interiore piuttosto che cercare di osservare e conoscere il mondo e le persone circostanti: «Il giovane non sapeva davvero com'era la sua ragazza [...]. Ma era forse così ingenuo e così totalmente inesperto da non saper riconoscere una donna bella da una non bella? Niente affatto, il giovane non era così totalmente inesperto, [...]. *Osservate*, ad esempio, questo particolare interessante: il giovane ricorda con precisione cosa indossava in occasione di un dato incontro con una donna [...] ma non ha il minimo ricordo di come fossero vestite le sue amiche nelle varie occasioni. *Sì, è davvero interessante*: [...] per lui era molto più importante la propria immagine agli occhi della partner, che non l'immagine che gli offriva lei»²⁴¹. Prigioniero della sua immagine e del suo "io", non è in grado di apprezzare né valutare attentamente ciò che si verifica attorno a lui né chi lo circonda.

I commenti del narratore non si limitano al solo redattore ma coinvolgono anche gli altri personaggi. In particolare, la bellissima moglie di Havel, una giovane attrice che,

²³⁸ *Ivi*, p. 205 (corsivo mio).

²³⁹ *Ivi*, p. 180.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 178 (corsivo mio).

²⁴¹ *Ivi*, p. 191 (corsivo mio).

nonostante la sua superiorità in termini di età e bellezza, non riesce ad evitare di soffrire i tormenti di gelosia per colpa del passato da donnaiolo del marito. Il narratore la commenta con le seguenti parole: «Cosa? Questa attrice, ammirata, bella, tanto più giovane, era gelosa di un signore in là con gli anni che, negli ultimi mesi, non usciva di casa senza prima infilarsi in tasca un flaconcino di pastiglie contro i perfidi attacchi di dolore? E invece era così, e non si riusciva a capire il perché»²⁴². Anche in seguito il narratore, con desolazione, constata come la donna non fosse in grado di moderare i propri stati d'animo e le conseguenti reazioni: «*Ahimè*, questa volta la sua nobiltà aveva sorvegliato male il coperchio sotto il quale ribolliva la gelosia; era una lettera piena di lagnanze e lamenti»²⁴³.

I commenti sono diretti anche verso il personaggio principale della storia, il donnaiolo Havel del quale il narratore percepisce pensieri e sentimenti: «Quando il dottor Havel, ormai seduto in corriera, guardò gli occhi lacrimosi di quella bella donna in piedi sul marciapiede, provò, a dire la verità, una sensazione di sollievo, perché l'amore della moglie era sì dolce, ma anche pesante»²⁴⁴. Il narratore è a conoscenza che l'amore coniugale sia pesante e oppressivo per il personaggio del libertino, in tal modo intuisce il sollievo e la leggerezza che Havel avrebbe dovuto provare nell'istante in cui si allontana finalmente dalla moglie. Inoltre, il narratore mantiene la sua funzione direttiva, indovinando di volta in volta i sentimenti del suo personaggio: «Non c'è motivo di negare che al dottor Havel, nel suo umore contrariato, facessero piacere le parole del giovane»²⁴⁵. E ancora, il narratore sembra conoscere il personaggio e le sue reazioni meglio di quanto lo stesso Havel riuscirebbe a fare attraverso l'autoanalisi: «Non sarebbe stato certo particolarmente difficile, con qualche battuta, qualche storiella, una domanda scherzosa, smuovere la bionda da quella sua fredda scortesie, ma Havel era troppo irritato e offeso»²⁴⁶. La funzione direttiva si esplicita anche in relazione al fatto che il narratore è esaustivamente informato delle esperienze passate del protagonista e delle sue avventure con il genere femminile: «Scendendo le scale della casa di cura, [...] vide una donna alta che sembrava un bel cavallo da sella. Ah, ci mancava solo questo! Proprio il tipo di donna

²⁴² *Ivi*, pp. 175-176.

²⁴³ *Ivi*, p. 177 (corsivo mio).

²⁴⁴ *Ivi*, p. 176.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 181.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 187.

che a Havel era sempre maledettamente piaciuto»²⁴⁷. Al pari di *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, anche nel racconto in questione il narratore rende quindi visibile la sua presenza nella storia, assumendo da un lato la funzione direttiva di regista, guidando il lettore nella comprensione della storia e dei personaggi, e, dall'altro lato, la funzione di artefice dei propri personaggi, commentandone le azioni e rivelando i loro pensieri e sentimenti più intimi. A differenza del romanzo *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, però, nel racconto di *Amori ridicoli* il narratore autoriale non rivendica la paternità sui suoi personaggi ma essi appaiono ugualmente proprietà del narratore che ne conosce la loro intimità più profonda. Essi, infatti, sembrano totalmente in balia del narratore che li padroneggia e che rivela al lettore la parte più intima e nascosta del loro animo.

In *Eduard e Dio* la tecnica del narratore autoriale sembra essere ulteriormente progredita dal momento che il narratore acquisisce uno spazio testuale maggiore e i suoi «interventi si fanno molto più numerosi»²⁴⁸. Il narratore sceglie arbitrariamente il luogo da cui iniziare a raccontare una storia a cui è estraneo, ma su cui esercita la funzione di direzione: «La storia di Eduard possiamo farla utilmente iniziare nella casa di campagna del fratello maggiore»²⁴⁹. Anche in questo racconto il narratore autoriale commenta i fatti in maniera esplicita: «Il fratello di Eduard era sempre lo stesso: un buon diavolo e un pigro»²⁵⁰. Attraverso l'espedito della parentetica esprime un giudizio sugli occhi della direttrice, unico elemento di bellezza della donna: «Lo guardava negli occhi con le sue grandi iridi brune (*dobbiomo riconoscere che, prese in sé, erano belle*)»²⁵¹. L'utilizzo della parentesi per riferire i propri giudizi e commenti serve al narratore per infiltrarsi nella narrazione, dimostrando come la sua presenza, seppur in secondo piano, sia una costante all'interno della struttura del testo. Pur abbandonando successivamente l'uso delle parentesi, il narratore continua a commentare, rivendicando la sua presenza in maniera più massiccia: «Non vogliamogliene per questo non coraggio di dire la verità; nel nuovo posto di lavoro si sentiva abbandonato e Alice gli piaceva troppo per voler rischiare di perderla per una sola risposta»²⁵². In questo passaggio, il narratore esprime

²⁴⁷ *Ivi*, p. 190.

²⁴⁸ Ricard Francois, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 84.

²⁴⁹ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 213.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ivi*, p. 233 (corsivo mio).

²⁵² *Ivi*, pp. 215-216.

solidarietà e comprensione nei confronti del protagonista che è costretto a mentire sulla sua fede religiosa per evitare di perdere la compagnia di Alice. Il commento del narratore serve per manifestare indulgenza nei confronti di Eduard, giustificandolo agli occhi del lettore, che potrebbe invece giudicarlo falso e ipocrita.

In un altro passaggio, invece, esprime dissenso nei confronti dello stesso Eduard definendolo un “folle”: «quel folle se ne andò via con un’esaltante sensazione di vittoria»²⁵³. Tale commento del narratore serve ad anticipare e alludere al tragicomico esito finale della storia, in cui Eduard, al momento ancora ignaro e “innocente”, si troverà costretto a concedersi alla direttrice per non rischiare di perdere il posto di lavoro e il prestigio sociale: «Ma l’innocente Eduard era a tal punto pieno di sé che all’inizio non si accorse di nulla»²⁵⁴. Eduard, infatti, non è cosciente di quello che gli potrebbe accadere e della situazione-trappola in cui si ritrova. I commenti del narratore sono utili per anticipare e alludere agli sviluppi futuri dell’incontro con la direttrice: «La bottiglia di cognac (che aveva chiesto avventatamente durante il loro ultimo incontro e che adesso era accorsa sul tavolo con così minacciosa compiacenza)»²⁵⁵. Il riferimento alla bottiglia serve per segnalare come essa costituisca una minaccia, in quanto, di lì a poco, Eduard sarà costretto a servirsene per farsi coraggio e concedersi alla ripugnante direttrice. Il narratore enfatizza tutti i segnali di pericolo, mettendo in allerta il lettore sul fatto che stia accadendo qualcosa di sgradevole per il protagonista: «Lo sguardo di lei (*pericolosamente fisso*)»²⁵⁶. Il narratore, però, è a conoscenza dello stato d’animo e dei pensieri di Eduard tanto che, tra parentesi, sottolinea il tono preoccupato della voce dell’insegnante al cospetto della donna rivoltante: «lui ripeté nuovamente, con voce ferma (benché disperata)»²⁵⁷. Spiega, infatti, come Eduard si trovasse bloccato in una situazione da cui non poteva evadere: «E se quindi l’aveva fatto, credetemi, era stato solo perché davvero *aveva dovuto* farlo»²⁵⁸. Richiama, inoltre, l’attenzione del lettore che dovrebbe immedesimarsi nel giovane Eduard per comprendere il suo stato d’animo nei confronti di un corpo sabotatore, una sensazione che i lettori possono capire solo ricordando la loro esperienza passata giovanile: «Signori, so bene che nel corso degli anni vi siete abituati

²⁵³ *Ivi*, p. 233.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 237.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 238 (corsivo mio).

²⁵⁷ *Ivi*, p. 241.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 239.

alla saltuaria disubbidienza del vostro corpo e ciò non vi turba più, *cercate però di capire*, Eduard a quel tempo era giovane! Il sabotaggio del suo corpo lo gettava ogni volta in un incredibile panico [...]»²⁵⁹.

Come nel romanzo *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, anche in *Eduard e Dio* la figura del narratore introduce riflessioni filosofiche nel racconto, dimostrando di essere estraneo ai fatti, ma di avere ugualmente una propria coscienza: «Ma vanno così le cose della vita: uno pensa di recitare la sua parte in uno spettacolo, e nemmeno si immagina che sul palcoscenico nel frattempo, di soppiatto, hanno cambiato lo scenario, e senza saperlo si ritrova nel bel mezzo di uno spettacolo completamente diverso»²⁶⁰. E ancora: «Ah, signore e signori, triste è la vita dell'uomo che non riesce a prendere sul serio nulla e nessuno!»²⁶¹.

Allo stesso modo in cui ha deciso e scelto da quale luogo e momento iniziare a raccontare la storia, il narratore si riserva il diritto di scegliere anche in quale momento congedarsi dal racconto e dai personaggi, manifestando ancora una volta l'autorità e il possesso che ha nei confronti della storia: «E così Eduard di quando in quando siede in chiesa e fissa pensieroso la cupola. *Congediamoci da lui* proprio in un momento del genere: è pomeriggio, la chiesa è silenziosa e vuota. [...] *Guardate!* Ma sì! Eduard sorride! Sorride, e il suo sorriso è felice...»²⁶². Il narratore si congeda, quindi, dalla storia nel momento che gli sembra più opportuno da imprimere negli occhi del lettore, rivendicando così la sua funzione di regista nel disporre liberamente quando iniziare a narrare, con quale modalità e ordine temporale raccontare la storia fino a rivendicare, addirittura, la scelta di decidere quando terminare la vicenda.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 240 (corsivo mio).

²⁶⁰ *Ivi*, pp. 236-237.

²⁶¹ *Ivi*, p. 249.

²⁶² *Ivi*, p. 250 (corsivo mio).

2.3 Narratore e autore ne *L'immortalità*

L'immortalità rappresenta l'ultimo romanzo che Milan Kundera compone in lingua ceca prima di passare, successivamente, alla scrittura in francese. Anche questo romanzo ceco è caratterizzato da una narrazione condotta da un narratore autoriale che, al pari di quello de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, si presenta come creatore e artefice dei suoi personaggi, smascherandone il loro statuto finzionale. Ad esempio, il personaggio principale del romanzo, Agnes, nasce dal gesto civettuolo che una signora sessantenne, osservata dal narratore, rivolge al suo giovane maestro di nuoto. In quel gesto il narratore coglie l'essenza del fascino della donna che, per un breve momento, si dimentica della sua età e sembra ritornare ad essere una ragazza giovane e ancora attraente: «Quel sorriso e quel gesto appartenevano a una donna di vent'anni! [...] avevano fascino ed eleganza, mentre il volto e il corpo di fascino non ne avevano più. Era il fascino di un gesto annegato nel non-fascino del corpo»²⁶³. È la visione di questo gesto che ispira il narratore nella creazione del suo personaggio principale: «In quel gesto una qualche essenza del suo fascino, indipendente dal tempo, si rivelò per un istante e mi abbagliò. [...]. E mi venne in mente la parola Agnes»²⁶⁴. Il narratore autoriale rivendica la paternità che esercita sui suoi personaggi, frutto della sua invenzione romanzesca, e mette in evidenza, quindi, il loro carattere letterario e quello immaginario del romanzo: «Così come Eva proviene da una costola di Adamo, come Venere è nata dalla spuma del mare, Agnes è sorta dal gesto della signora sessantenne [...], quel gesto aveva risvegliato in me un'immensa e incomprensibile nostalgia e dalla nostalgia è nata una figura di donna che chiamo Agnes»²⁶⁵.

Pur essendo condotta da un narratore autoriale e pur riservando ad esso uno spazio testuale fondamentale, la narrazione de *L'immortalità* presenta un'impostazione narrativa differente. La novità della narrazione in quest'ultima opera ceca consiste nella completa coincidenza tra personaggio, narratore e autore. Il narratore autoriale, infatti, agisce all'interno di una delle linee narrative del romanzo quale personaggio che conversa con

²⁶³ Kundera Milan, *L'immortalità*, Milano, Adelphi Edizioni, 1993, p. 14.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 17.

il professor Avenarius e si identifica con l'autore, adottandone la maschera narrativa²⁶⁶: «Si sedette con noi e Avenarius mi indicò con un ampio gesto: “Lei non conosce i suoi romanzi? *La vita è altrove!* Deve leggerlo! Mia moglie sostiene che è magnifico!”»²⁶⁷. Il professor Avenarius presenta il personaggio-narratore, introducendolo a Paul come l'autore de *La vita è altrove*. Il lettore, quindi, è indotto a identificare il narratore-scrittore con Milan Kundera, autore de *La vita è altrove*. Si tratta di uno dei giochi di mistificazione che Kundera adotta e istituisce con i suoi lettori all'interno delle proprie opere. I giochi mistificatori servono ad allenare i lettori a mettere in discussione tutto quanto viene detto loro all'interno della narrazione romanzesca. Lo scrittore ceco, infatti, ritiene necessaria una forma di scetticismo a priori per mettere in dubbio tutto quanto viene loro dichiarato o imposto. Al pari della realtà romanzesca, che è sempre mediata, anche la realtà storica è complessa, inafferrabile e deve essere costantemente interrogata affinché venga compresa.

Il gioco di mistificazioni continua nel romanzo tanto che il narratore confida ad Avenarius di essere proprio lui l'autore de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*: «Avenarius [...] mi chiese gentilmente: “E come si intitolerà il tuo romanzo?” “L'insostenibile leggerezza dell'essere”. “Ma mi pare che l'abbia già scritto qualcuno”. “Io! Ma avevo sbagliato titolo. Quel titolo doveva appartenere solo al romanzo che sto scrivendo adesso”»²⁶⁸. Lo scrittore-narratore «non nasconde la sua identità di romanziere»²⁶⁹ e si identifica nuovamente con la maschera narrativa dell'autore, dichiarando di voler intitolare *L'insostenibile leggerezza dell'essere* il romanzo a cui si sta dedicando, titolo che però ha già dato al suo romanzo precedente.

Infine, il narratore nell'ultima parte del romanzo, *La celebrazione*, si presenta sempre con la maschera dell'autore e incontra, addirittura, i suoi stessi personaggi, Paul e Laura: «Pensavo ad Agnes. Sono trascorsi esattamente due anni da quando l'ho immaginata la prima volta, mentre aspettavo Avenarius su al circolo steso sullo sdraio. Era questo il motivo per cui oggi avevo ordinato la bottiglia. Avevo finito di scrivere il romanzo e

²⁶⁶ Il narratore assume la maschera narrativa dell'autore Milan Kundera anche in altri due romanzi, rispettivamente nel quarto romanzo ceco *Il libro del riso e dell'oblio* e nel primo romanzo francese *La lentezza*.

²⁶⁷ Kundera Milan, *L'immortalità*, Milano, Adelphi Edizioni, 1993, p. 354.

²⁶⁸ *Ivi*, p. 258.

²⁶⁹ Massé Arnaud, *L'autore e il narratore*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 190.

volevo festeggiare nello stesso luogo in cui era nata la prima idea»²⁷⁰. L'illusione del verosimile è quindi negata nella conclusione del romanzo, dove viene evidenziato il carattere finzionale della scrittura romanzesca con il narratore che arriva a incontrare e dialogare con i suoi personaggi. Il narratore autoriale, quindi, fa il suo ingresso nella storia e acquista sempre più un ruolo di primo piano, manifestando la sua presenza al pari di quella degli altri personaggi.

L'immortalità è comunque un romanzo dalla struttura complessa che presenta un maggior sperimentalismo delle tecniche narrative. In questo libro, infatti, ancor più che nei romanzi e racconti precedenti, lo spazio testuale dedicato al narratore autoriale è maggiore al punto tale che egli può essere definito, a tutti gli effetti, come un «intrusive narrator»²⁷¹. Non solo guida il lettore e manipola la storia narrata, ma pretende di essere identificato con l'autore stesso e rende così la sua presenza maggiormente visibile all'interno del romanzo in quanto personaggio. Il narratore autoriale è in questo caso il creatore della storia, un vero e proprio demiurgo, dal momento che coincide con il personaggio che, nella storia, sta scrivendo un romanzo la cui trama corrisponde a quella de *L'immortalità*.

²⁷⁰ Kundera Milan, *L'immortalità*, Milano, Adelphi Edizioni, 1993, p. 366.

²⁷¹ McEwan Ian, *An Interview with Milan Kundera*, Granta, 1984, p. 35.

3. La polifonia

Il terzo capitolo di questo lavoro intende analizzare la narrazione polifonica nelle opere di Milan Kundera seguendo una prospettiva diacronica, dai racconti di *Amori ridicoli* fino ai grandi romanzi cechi.

Come dichiara François Ricard, uno dei due principi compositivi delle opere kunderiane, assieme alla componente della «continuità»²⁷² tematica, consiste nell'elemento della polifonia, considerato un «principio di varietà»²⁷³.

Lo stesso Kundera nel *Dialogo sull'arte della composizione*, conversando con Christian Salmon, dà una definizione del concetto di polifonia romanzesca, contrapponendola alla «composizione unilineare»²⁷⁴. La polifonia, al pari della tecnica del narratore autoriale, consente di escludere dalla scrittura kunderiana la narrazione univoca. Entrambe queste tecniche narrative permettono allo scrittore ceco di «sfuggire all'unilinearità e di aprire delle breccie nella narrazione continua di una storia»²⁷⁵, al fine di «liberare il romanzo dalla “via stretta” in cui è stato confinato»²⁷⁶.

La polifonia è una tecnica musicale che viene, anzitutto, assimilata dall'autore per essere poi esercitata nel territorio del romanzo. Kundera ha avuto, infatti, una formazione musicale; il padre Ludvík era un noto musicologo e pianista, allievo di Leoš Janáček²⁷⁷, oltre ad essere stato direttore dell'Accademia musicale di Brno (JAMU). Cresciuto «tra le mura domestiche della musica»²⁷⁸, Kundera è stato avviato fin da bambino allo studio del pianoforte e all'apprendimento della composizione musicale e della musicologia. Lo scrittore ceco, quindi, dopo aver interiorizzato le tecniche della composizione musicale, tende ad applicarle alla scrittura prosastica, ritenendo che non sia «poi così inutile paragonare il romanzo alla musica»²⁷⁹. Ad esempio, Kundera impiega nelle sue opere la

²⁷² Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 66.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 109.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 65.

²⁷⁷ Le informazioni sono tratte da Ladda Gianluca e Piras Marcello, *La musica in Milan Kundera*, in «Rivista Italiana Di Musicologia», vol. 38, no.1, 2003, p. 120.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 111.

«strategia beethoveniana delle variazioni»²⁸⁰, un principio musicale che permette al romanziere di esplorare alcune categorie tematiche da molteplici punti di vista, cogliendo in tal modo la complessità stessa dei temi indagati.

La musica per l'autore ceco simboleggia «un'arte, [...], una sorta di acquisizione preliminare, di costante premessa in grado di manifestarsi in forme e contesti letterari»²⁸¹. Nella sua *L'arte del romanzo*, infatti, lo scrittore ceco riconosce l'importanza dell'influenza musicale, confessando che «fino a venticinque anni ero attratto molto più dalla musica che dalla letteratura. La mia cosa migliore di allora fu una composizione per quattro strumenti: pianoforte, viola, clarinetto e batteria»²⁸².

La tecnica musicale della polifonia viene, quindi, adoperata nella narrazione romanzesca quale struttura formale, quasi un «modello architettonico»²⁸³, che «s'impone in modo affatto naturale come una necessità della forma»²⁸⁴. Nel dialogo con Christian Salmon, Kundera definisce la tecnica musicale della polifonia quale «sviluppo *simultaneo* di due o più voci (linee melodiche) le quali, pur essendo perfettamente legate, conservano la loro relativa indipendenza»²⁸⁵.

Nella narrazione romanzesca, invece, la polifonia si realizza attraverso la compresenza di più «voci narrative»²⁸⁶ all'interno del romanzo o, come afferma François Ricard, attraverso «il raddoppio o la moltiplicazione delle voci narrative»²⁸⁷. Si tratta, quindi, di una «tecnica di scrittura capace di trattare simultaneamente, in una continua e sistematica alternanza, voci autonome e indipendenti»²⁸⁸. Tale tecnica consente di inserire all'interno di un unico romanzo più voci narranti, ognuna delle quali si riferisce ad un personaggio che esprime le proprie convinzioni e il proprio punto di vista sulla storia²⁸⁹. La presenza

²⁸⁰ Kundera Milan, *I testamenti traditi*, Milano, Adelphi Edizioni, 2002, p. 162.

²⁸¹ Ladda Gianluca e Piras Marcello, *La musica in Milan Kundera*, in «Rivista Italiana Di Musicologia», vol. 38, no.1, 2003, p. 120.

²⁸² Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 132.

²⁸³ Ladda Gianluca e Piras Marcello, *La musica in Milan Kundera*, in «Rivista Italiana Di Musicologia», vol. 38, no.1, 2003, p. 127.

²⁸⁴ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 127.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 109.

²⁸⁶ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 66.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ Ladda Gianluca e Piras Marcello, *La musica in Milan Kundera*, in «Rivista Italiana Di Musicologia», vol. 38, no.1, 2003, p. 130.

²⁸⁹ Milan Kundera impiega anche il termine di «contrappunto romanzesco» per fare riferimento alla tecnica della polifonia presente e ricercata nelle sue opere, Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 112.

di più voci nel testo determina anche la compresenza di molteplici punti di vista. Kundera ritiene, infatti, che la realtà sia inconoscibile e complessa tanto quanto la verità che sembra essere inafferrabile dalla razionalità dell'uomo. La realtà e la verità sfuggono a qualsiasi interpretazione univoca e la scelta della tecnica della polifonia serve a riflettere questa concezione ideologica: il romanzo è, difatti, «il territorio in cui nessuno possiede la verità»²⁹⁰. Ne *Lo scherzo*, ad esempio, la compresenza di quattro voci narranti impedisce al lettore di cogliere la verità e la realtà dei fatti, in quanto ciascun personaggio esprime il proprio punto di vista sul personaggio di Ludvík e sulla sua storia. François Ricard osserva che «dal momento in cui gli stessi avvenimenti sono raccontati contemporaneamente da diverse voci, attraverso le quali punti di vista molteplici e *paralleli*, cioè indipendenti gli uni dagli altri, propongono altrettante spiegazioni e interpretazioni, a volte complementari, a volte contrastanti, [...], allora la verità [...] si trasforma in un enigma per sempre indecifrabile»²⁹¹. Il lettore, quindi, non è in grado di giudicare se la verità appartenga a Ludvík oppure se essa, invece, risieda nella confessione di Kostka. Il raggiungimento della verità permetterebbe al lettore di condannare moralmente il soldato Ludvík che, stando alle parole di Kostka, avrebbe forzato Lucie a concedersi; al contrario, se il monologo del soldato fosse veritiero, il protagonista agli occhi del lettore sarebbe scagionato da qualsiasi colpa e sarebbe la natura auto-illusoria di Kostka ad essere giudicata. Quest'ultimo, non più «in grado di riconoscere la parola di Dio»²⁹², avrebbe quindi sedotto Lucie, persuadendola attraverso l'inganno della fede religiosa. Il giudizio rimane invece sospeso e l'autore non svela quale sia la realtà dei fatti accaduti, in quanto anch'egli non possiede la verità assoluta.

La tecnica polifonica della compresenza di più voci narranti verrà analizzata nel seguente capitolo e permette di osservare, ancora una volta, come *Amori ridicoli* possa essere considerato il laboratorio narrativo dei grandi romanzi kunderiani, confermando l'ipotesi di Květoslav Chvatík che «*Amori ridicoli* rappresenti l'*ouverture* narrativa all'opera romanzesca di Kundera, dove egli ha saggiato il repertorio delle proprie possibilità narrative»²⁹³. Tale tecnica, infatti, è rintracciabile nei grandi romanzi cechi a

²⁹⁰ *Ivi*, p. 220.

²⁹¹ Ricard François, *François Ricard legge Lo scherzo di Milan Kundera*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003, p. 27.

²⁹² *Ivi*, p. 15.

²⁹³ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 54.

partire dal primo, *Lo scherzo*, per proseguire nella sesta parte di *La vita è altrove*, intitolata *Il quarantenne*, e in *La mamma*, corrispondente alla seconda parte di *Il libro del riso e dell'oblio*. Lo schema narrativo della compresenza di più voci e del «cambio di prospettiva tra i diversi personaggi»²⁹⁴ erano già stati sperimentati dal romanziere ceco in due racconti di *Amori ridicoli*, rispettivamente il terzo, *Il falso autostop*, e il quinto dell'edizione definitiva, *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*.

²⁹⁴ *Ivi*, p. 53.

3.1 La polifonia nel laboratorio narrativo di *Amori ridicoli*

La tecnica polifonica comincia ad essere sperimentata nei primi racconti di *Amori ridicoli*, in particolare in *Il falso autostop* e *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*, per essere poi utilizzata nei grandi romanzi cechi. Queste due novelle sono costruite in modo analogo; entrambe sono caratterizzate dalla tecnica del «cambio di prospettiva tra i diversi personaggi»²⁹⁵: un narratore neutro racconta in terza persona la storia, assumendo alternativamente il punto di vista dell'uno e dell'altro protagonista. Nei capitoli dispari, il narratore neutro si incarica di esporre l'ottica del personaggio maschile, nei capitoli pari invece, si concentra sui pensieri e stati d'animo del personaggio femminile. In entrambi i racconti, le prospettive dei personaggi vengono, quindi, mediate dal narratore che riferisce, in terza persona, al lettore i loro stati d'animo, turbamenti e pensieri.

Siamo ancora distanti dalla tecnica polifonica de *Lo scherzo* all'interno del quale si alternano e intrecciano quattro voci narranti che presentano ciascuna, in prima persona, le proprie convinzioni ed esperienze, senza essere mediate da un narratore esterno, rafforzando in questo modo «l'impressione di autenticità»²⁹⁶.

Nei capitoli dispari del terzo racconto di *Amori ridicoli*, *Il falso autostop*, il narratore, che svolge la funzione di osservatore neutro e «obiettivo»²⁹⁷, riporta in terza persona le opinioni del ragazzo. Nel primo capitolo, ad esempio, il narratore esplicita e rivela i pensieri del personaggio maschile: «La gelosia non è certo una qualità piacevole, ma se non se ne abusa [...] ha in sé, a parte i suoi inconvenienti, anche qualcosa di commovente. *Il giovane almeno la pensava così*»²⁹⁸. Sempre nel capitolo iniziale del racconto, il narratore, oltre a svelare al lettore i pensieri del giovane, ne comunica anche le preferenze e i gusti: «*La cosa che più apprezzava nella ragazza che gli sedeva accanto era proprio ciò che nelle donne fino ad allora aveva conosciuto meno: la sua purezza*»²⁹⁹, e ancora «"Per far cosa?" chiese apposta il giovane, *volendo vedere l'imbarazzo della ragazza.* [...]

²⁹⁵ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 53.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 76 (corsivo mio).

²⁹⁹ *Ibidem* (corsivo mio).

lui amava molto quei suoi attimi di pudore»³⁰⁰. Nel terzo capitolo, emerge ancora il punto di vista del giovane e il narratore si incarica di raccontare i suoi stati d'animo e le sue sensazioni: «Un tempo, le gelosie della ragazza facevano arrabbiare il giovane, ma ora gli era facile chiudere un occhio»³⁰¹, e ancora «provò pena per la ragazza e desiderò ritrovare il suo sguardo di sempre (che lui definiva semplice e infantile)»³⁰². All'interno del quinto capitolo, il narratore rivela la necessità del giovane di sentirsi libero di recitare anche un ruolo che non gli appartiene, per rivendicare la propria libertà e leggerezza: «Ciò di cui il giovane più sentiva la mancanza dentro di sé era la spensieratezza»³⁰³. Il ragazzo, infatti, si sente oppresso dalle costrizioni sociali e lavorative al punto tale che gli sembra di essere costretto in una vita già interamente pianificata: «la strada della sua vita era tracciata con un rigore implacabile»³⁰⁴, una strada così pianificata «da dove non poteva deviare»³⁰⁵.

Il settimo capitolo è ancora riservato al punto di vista maschile e il narratore svela i turbamenti e l'irritazione del giovane, il quale vorrebbe terminare il gioco di recitazione intrapreso con la fidanzata: «Qualcosa, nel gioco della ragazza, cominciava a irritarlo; adesso che le sedeva di fronte, capì che [...] lei era *interamente* trasformata, nei gesti e nella mimica, e somigliava, con una sgradevole fedeltà, al tipo di donna che lui conosceva così bene e verso il quale provava una leggera ripugnanza»³⁰⁶. Il gioco di finzione, intrapreso dalla coppia di fidanzati, si trasforma progressivamente in una trappola ed entrambi, in momenti differenti, vorrebbero porre fine a tale recitazione che comporterà la disintegrazione dell'identità dell'uno e dell'altro: «Il giovane era sempre più irritato dal modo in cui la ragazza *sapeva* fare la ragazza sfacciata; se sa farlo così bene, pensava tra sé, significa che lo è davvero; [...] La guardava e sentiva nei suoi confronti un crescente disgusto»³⁰⁷. Il nono capitolo, essendo dispari, accoglie sempre i ragionamenti e le riflessioni del ragazzo che comincia a vedere la compagna sotto una luce diversa e inizia a riscontrare difficoltà nel riconoscerla. La ragazza pudica che amava sembra essersi completamente trasformata nel suo opposto, un'autostoppista civettuola e

³⁰⁰ *Ibidem* (corsivo mio).

³⁰¹ *Ivi*, p. 80.

³⁰² *Ivi*, p. 81.

³⁰³ *Ivi*, p. 83.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ *Ivi*, p. 87.

³⁰⁷ *Ivi*, pp. 87-88.

sfacciata che ha ormai superato il confine della purezza e del pudore: «gli era sempre sembrato che l'essere di lei fosse *reale* solo entro i confini della fedeltà e della purezza, e che al di là di quei confini lei semplicemente non esistesse»³⁰⁸, e «adesso che la vedeva superare con naturale eleganza quello spaventevole confine, lo invase la rabbia»³⁰⁹.

La rabbia e il disgusto nei confronti dell'autostoppista sfacciata si convertono in odio: «davanti a sé vedeva soltanto il bel corpo estraneo della propria ragazza, una ragazza che odiava»³¹⁰. Nell'ultimo capitolo dispari, l'undicesimo, il narratore assume sempre il punto di vista del fidanzato che ora, addirittura, disprezza la propria ragazza a tal punto da desiderare di umiliarla: «Adesso desiderava soltanto trattarla come una puttana a pagamento»³¹¹.

Il gioco di finzione si rivela essere, infine, una vera e propria trappola in cui l'identità della ragazza, agli occhi del fidanzato, si disintegra irreversibilmente; il ragazzo non riesce più a riconoscere la ragazza pudica che amava e comincia a percepire l'identità di lei come se fosse «terribilmente amorfa»³¹², un «selvaggio miscuglio»³¹³ in cui c'era posto «per la fedeltà e l'infedeltà, il tradimento e l'innocenza, la civetteria e il pudore»³¹⁴.

Nei capitoli pari, invece, il narratore espone l'ottica della ragazza, riferendone al lettore gli stati d'animo e le emozioni già a partire dal secondo capitolo: «La ragazza *odiava* dovergli chiedere, quando viaggiavano [...], di fermarsi un attimo accanto a qualche boschetto»³¹⁵, «*si arrabbiava* sempre quando lui, con studiato stupore, le chiedeva il perché»³¹⁶, «la ragazza sapeva che il proprio pudore era ridicolo e superato. [...] Ogni volta *si vergognava* in anticipo del fatto che si sarebbe vergognata»³¹⁷. L'estremo pudore impedisce alla giovane di sentirsi a proprio agio con il corpo: «Spesso aveva desiderato di potersi sentire libera nel proprio corpo, spensierata e serena»³¹⁸. Il narratore, il quale manifesta la prospettiva della ragazza, ne conosce i pensieri e le preoccupazioni più intime e li rivela al lettore: «Spesso, ad esempio, *pensava* che le altre

³⁰⁸ *Ivi*, p. 90.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ *Ivi* p. 94.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² *Ivi*, p. 92.

³¹³ *Ibidem*.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ *Ivi*, p. 77 (corsivo mio).

³¹⁶ *Ibidem* (corsivo mio).

³¹⁷ *Ibidem* (corsivo mio).

³¹⁸ *Ibidem*.

donne (quelle serene) erano più attraenti e seducenti, e che il giovane, [...], un giorno o l'altro se ne sarebbe andato dietro una di loro»³¹⁹. La giovane donna teme che il suo atteggiamento pudico e insicuro possa con fatica continuare ad attrarre il fidanzato, abituato a donne dal portamento avvenente e spavaldo, e, infatti, come racconta il narratore eterodiegetico: «La tormentava l'idea di non saper possedere, accanto alla serietà, anche la frivolezza»³²⁰. Intraprendendo il gioco di finzione, la ragazza si immedesima nel ruolo di un'autostoppista accattivante e maliziosa e, inizialmente, si sente libera di mostrare anche questo suo inedito lato civettuolo, che sembrava esserle estraneo. Tanto è vero che nel quarto capitolo il narratore racconta che il ruolo di autostoppista attraente, interpretato dalla ragazza, le permette di abbandonare la sua gelosia e di apprezzare l'avventura condivisa col compagno: «sapeva che dopotutto era solo un gioco; adesso le sembrò persino un po' ridicolo aver respinto il suo uomo perché resa furiosa dalla gelosia»³²¹.

Nel sesto capitolo il narratore continua a dare voce ai pensieri della donna che, recitando un ruolo che inizialmente non le appartiene, si sente libera dalle angosce amorose ed è in grado di ostentare una maggiore sicurezza: «le affiorò nuovamente l'idea che forse anche altre donne [...] lo avevano aspettato in macchina allo stesso modo. Stranamente, però, questa idea ora non la faceva affatto soffrire»³²², e ancora «provò una soddisfazione particolare al pensiero che lei sola era l'unica ad avere la capacità di essere tutte le donne e di potere così (lei sola, l'unica) attrarre e assorbire interamente l'uomo che amava»³²³.

Nel successivo capitolo pari, mentre il ragazzo vorrebbe porre fine al gioco-trappola, la giovane, invece, desidera proseguirlo, traendo piacere dall'immedesimazione nel ruolo di autostoppista disinibita. Il narratore spiega la soddisfazione che la ragazza trae da questo nuovo ruolo, assumendo il suo punto di vista: «Era soddisfatta di come aveva sbalordito il giovane»³²⁴ e «sì, era soddisfatta, era di ottimo umore; quel gioco l'entusiasmava; le faceva provare qualcosa che fino ad allora non aveva mai provato»³²⁵.

³¹⁹ *Ivi*, p. 78 (corsivo mio).

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ *Ivi*, p. 81.

³²² *Ivi*, pp. 85-86.

³²³ *Ivi*, p. 86.

³²⁴ *Ivi*, p. 88 (corsivo mio).

³²⁵ *Ivi*, p. 89 (corsivo mio).

In maniera ancora più esplicita, il narratore racconta, in terza persona, le emozioni che la ragazza avverte, sentendosi maggiormente disinvolta e a proprio agio: «Lei che aveva sempre avuto paura di ogni passo che stava per fare, all'improvviso si sentiva del tutto sbloccata»³²⁶. Interpretando la parte di una donna seducente e disinibita, la giovane ragazza riesce ad acquisire consapevolezza del proprio fascino e «cominciava a prendere intensamente coscienza del proprio corpo; lo sentiva con tanta più eccitazione»³²⁷. Il gioco, però, si trasforma progressivamente in una trappola anche per la giovane; nel decimo capitolo l'atteggiamento rude e violento del fidanzato, il quale si immedesima sempre più nel ruolo di automobilista scortese, spinge la ragazza a voler interrompere il gioco. Nel suo saggio *La concezione del romanzo in Milan Kundera*, Alessandro Catalano ha osservato che «il gioco [...] è sfuggito di mano ed ha assunto un significato suo proprio, completamente estraneo alle intenzioni dei protagonisti»³²⁸. Anche per la giovane, infatti, i confini dell'identità del ragazzo cominciano a sfumare a tal punto che non riconosce più il fidanzato premuroso e dolce dietro la maschera da automobilista brusco e «presto la ragazza passò dai singhiozzi a un pianto diretto»³²⁹. La trappola del gioco comporta la disintegrazione anche dell'identità della stessa ragazza, la quale si sforza invano di affermare la propria identità, ripetendo «io sono io, io sono io...»³³⁰, una «patetica tautologia»³³¹ con cui cercava di ricordare anche a se stessa quale fosse la propria identità. Attraverso la rappresentazione della distruzione dell'identità di entrambi i protagonisti, il racconto *Il falso autostop* sollecita il lettore a riflettere sull'indeterminatezza e la fragilità dell'identità umana.

Il primo racconto in ordine cronologico del terzo “quaderno” (*Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*) presenta una struttura narrativa analoga a quella de *Il falso autostop*. Anche in questa prosa, il narratore neutro conduce la narrazione in terza persona, acquisendo, alternativamente, la prospettiva del personaggio maschile nei capitoli dispari, e quella del personaggio femminile nei capitoli pari. Fin dall'*incipit* del primo capitolo, il narratore dà voce al punto di vista dell'uomo che, distratto, non

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ Catalano Alessandro, *La concezione del romanzo in Milan Kundera*, in: *Il romanzo: autori e stili. Saggi sulla narrativa contemporanea*, a cura di A. Catalano e K. Renna, Roma, Grafikarte, 1997, pp. 146-147.

³²⁹ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 97.

³³⁰ *Ivi*, p. 96.

³³¹ *Ivi*, p. 97.

riconosce la donna che aveva amato e che non vedeva da quindici anni: «Stava tornando a casa [...] e camminava così distrattamente [...] che quasi *non si era accorto* di lei»³³². Dopo averla osservata con maggiore attenzione, però, riesce prontamente a riconoscerla, a distanza di anni dal loro ultimo incontro: «quel leggero sorriso [...] gli aveva fatto tornare alla memoria l'antico aspetto della donna con tanta chiarezza che dovette fare un certo sforzo per allontanarlo e vederla così com'era in quel momento»³³³. Anche nel capitolo dispari successivo il narratore riferisce la prospettiva dell'uomo e, infatti, il terzo capitolo si apre con il pronome personale "lui": «*Lui* aveva compiuto da poco trentacinque anni, e proprio allora si era improvvisamente accorto che [...] i capelli avevano cominciato molto visibilmente a diradarsi»³³⁴. Il narratore, assumendo l'ottica dell'uomo, ne conosce le inquietudini e i pensieri più intimi e li svela al lettore: «E *gli erano venute in mente* tristi considerazioni su un possibile bilancio di quel suo aspetto (cappelluto) che lo stava abbandonando [...]; sì, *si vergognava*»³³⁵, e ancora «si era ritrovato addosso un cattivo umore cronico e *gli erano venute anche idee di suicidio*. [...] si rendeva conto della loro comicità e sapeva bene che non le avrebbe mai messe in atto»³³⁶.

L'uomo, nonostante abbia ritrovato la donna che un tempo aveva amato, non è soddisfatto di tale incontro; la donna, infatti, gli appare molto diversa dall'immagine di lei da giovane che lui aveva serbato con cura nella memoria. Le due immagini, quella giovanile e quella attuale della donna invecchiata, non combaciano più nella mente dell'uomo e questo genera in lui frustrazione: «Il rimpianto si mescolò in lui alla rabbia e gli venne voglia di annegare nell'alcol il ritardo di quell'incontro»³³⁷. Nel quinto capitolo, quindi, il narratore esterna la delusione che l'uomo prova nei confronti dell'aspetto attuale della donna, segnato dal tempo: «L'idea che lei fosse *imprigionata dietro la grata dell'età* lo riempì di una pietà immensa»³³⁸.

Nel settimo capitolo, il narratore assume la prospettiva dell'uomo a tal punto da svelare i suoi ricordi e fantasie più segreti: «aveva cercato migliaia di volte di immaginarsela mentre faceva l'amore»³³⁹. Narra, addirittura, il ricordo, che l'uomo ha conservato nella

³³² *Ivi*, p. 149 (corsivo mio).

³³³ *Ivi*, pp. 149-150.

³³⁴ *Ivi*, p. 152 (corsivo mio).

³³⁵ *Ibidem* (corsivo mio).

³³⁶ *Ivi*, p. 153 (corsivo mio).

³³⁷ *Ivi*, p. 156.

³³⁸ *Ivi*, p. 157.

³³⁹ *Ivi*, p. 160.

sua memoria, della prima e unica volta in cui la donna, quindici anni prima, si era concessa a lui, riferendo i pensieri dell'innamorato in quella determinata circostanza: «Gli dispiaceva che fosse buio, [...] non la riconosceva; gli sembrava di far l'amore con qualcun altro»³⁴⁰. Nel capitolo nono, il narratore espone ancora le riflessioni dell'uomo, pentitosi di aver fatto l'amore, anni prima, in un'oscurità totale che gli ha impedito di osservare il volto e il corpo della donna in quel momento di intimità: «si sforzava di immaginare che aspetto avessero avuto il suo viso (invisibile) e il suo (invisibile) corpo un istante prima, mentre facevano l'amore»³⁴¹.

Nonostante l'immagine invecchiata della donna, il protagonista vuole ugualmente assaporare il momento e contemplare, finalmente, quei dettagli intimi che, a causa del buio, non era riuscito a cogliere anni prima: «Lui le assicurò che era ancora bella, che in realtà nulla era cambiato, [...] ma sapeva di ingannarla e che era lei ad aver ragione: conosceva bene la propria ipersensibilità alle cose fisiche, il proprio ribrezzo [...] per i difetti esteriori del corpo femminile»³⁴². L'ultimo capitolo dispari, il tredicesimo, si conclude con la concessione della donna invecchiata alle insistenze dell'uomo, il quale riesce finalmente a concretizzare il desiderio di unirsi all'amata, anche se il corpo attuale della donna non coincide più con il ricordo del suo aspetto giovanile: «Lui non poteva dubitare minimamente del fatto che tutto sarebbe finito nel disgusto, [...] ma lo strano era che ciò non gli dava fastidio, anzi, lo infervorava e lo eccitava»³⁴³. Il pronome personale "lui", posto a inizio frase del capitolo tredicesimo, è l'elemento su cui il narratore sofferma la propria attenzione, enfatizzando la prospettiva maschile da lui assunta nell'ultimo capitolo dispari.

Al contrario, i capitoli pari sono dedicati alla donna. Fin dal secondo capitolo il narratore si concentra sui suoi stati d'animo: «Per lei, la giornata era andata male fin dall'inizio»³⁴⁴ e «lei si era indignata»³⁴⁵. Anche nel capitolo pari successivo, il narratore dà voce ai pensieri e alle riflessioni della vedova: «Lei non avrebbe mai immaginato di apparirgli come *quella che gli era sfuggita*»³⁴⁶. Il quarto capitolo si apre, inoltre, con il

³⁴⁰ *Ivi*, p. 162.

³⁴¹ *Ivi*, p. 164.

³⁴² *Ivi*, pp. 167-168.

³⁴³ *Ivi*, p. 170 (corsivo mio).

³⁴⁴ *Ivi*, p. 150.

³⁴⁵ *Ivi*, p. 151.

³⁴⁶ *Ivi*, p. 154.

pronomi personale “lei”, segnale di come nei capitoli pari il narratore assuma il punto di vista della donna. Il narratore, acquisendo la prospettiva della signora ormai anziana, rivela come anch’essa, al pari dell’uomo, fosse consapevole della differenza che incorreva tra la sua immagine attuale e quella giovanile: «consapevole del fatto che dopo quindici anni doveva necessariamente apparire vecchia agli occhi del suo ospite»³⁴⁷. Nel sesto capitolo il narratore continua ad adottare il punto di vista della donna, riferendone i gusti ai lettori: «*Non le piacevano* i discorsi sull’invecchiamento e sulla morte perché implicavano quella bruttezza fisica che *le ripugnava*»³⁴⁸. La donna, consapevole che il suo aspetto giovanile non coincide più con la sua immagine attuale, cerca di deviare la conversazione, intrattenuta con l’uomo, da discorsi inerenti l’invecchiamento o lo scorrere del tempo, per evitare che il cambiamento del suo aspetto venisse eccessivamente accentuato.

Nell’ottavo capitolo, il narratore rivela le sensazioni intime della donna durante l’avvicinamento fisico con il suo vecchio conoscente: «l’uomo che l’*accarezzava le piaceva; si diceva persino che le piaceva* più del ragazzo di quindici anni prima, i cui modi adolescenti, se ben *ricordava*, erano stati un po’ fastidiosi»³⁴⁹, e ancora «quand’era andata nel suo appartamento, lei non immaginava che si sarebbe potuti giungere a *quel tipo* di contatto, e in un primo momento provò paura»³⁵⁰. L’avvicinamento prosegue nei capitoli successivi e, in particolare, nel decimo in cui il narratore racconta le emozioni interiori del personaggio femminile: «lei nelle sue mani *si sentì* informe e molle»³⁵¹, e ancora «il suo corpo [...] ora rispondeva all’ospite con le proprie carezze, e *lei sentiva* la precisione e la sapienza di quelle carezze e *se ne beava*»³⁵². Nonostante il desiderio della donna nei confronti del suo seduttore, lei cerca ugualmente di resistergli, cosciente che la visione del suo corpo nudo non avrebbe potuto generare altro che ribrezzo e disgusto nel suo uomo: «Lei però scosse il capo, perché *sapeva* che non era insensato resistergli, [...] *sapeva* che, nel momento in cui si sarebbe spogliata, avrebbe messo a nudo le rughe del collo»³⁵³. La donna, infine, cede ai ripetuti tentativi di seduzione dell’uomo, distruggendo così il ricordo che lui aveva costruito e conservato di lei. Il narratore, nell’ultimo capitolo,

³⁴⁷ *Ivi*, p. 155.

³⁴⁸ *Ivi*, p. 157 (corsivo mio).

³⁴⁹ *Ivi*, p. 163 (corsivo mio).

³⁵⁰ *Ivi*, p. 165.

³⁵¹ *Ivi*, p. 166 (corsivo mio).

³⁵² *Ibidem* (corsivo mio).

³⁵³ *Ivi*, pp. 168-169 (corsivo mio).

dà voce ai ragionamenti e alle riflessioni della donna che cerca, tra sé e sé, di autoconvincersi ad approfittare dell'occasione, ritenendo che i ricordi siano solo un inutile impedimento al vivere la vita: «tutti quei monumenti non servono a nulla, *diceva tra sé*»³⁵⁴.

³⁵⁴ *Ivi*, p. 171 (corsivo mio).

3.2 Le voci narrative de *Lo scherzo*

La tecnica polifonica sperimentata nei due racconti di *Amori ridicoli* viene successivamente sviluppata e perfezionata nel primo romanzo ceco. Mentre in *Il falso autostop* e *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti* la narrazione è condotta in terza persona da un narratore esterno che espone, alternativamente, la prospettiva dei due personaggi, ne *Lo scherzo*, invece, la narrazione è condotta in prima persona da quattro voci narranti. Il primo romanzo, quindi, non è caratterizzato né da una narrazione in terza persona né da «un'unica narrazione continua in prima persona»³⁵⁵. La narrazione è, invece, completamente «delegata ai personaggi»³⁵⁶ e si origina dalla combinazione dei monologhi di quattro personaggi-narratori, ciascuno dei quali, in prima persona, narra la propria avventura, senza che i loro racconti siano mediati dalla voce di un narratore esterno. Come sostiene Květoslav Chvatík, la narrazione in prima persona di più voci narranti consente di accrescere «l'impressione di autenticità»³⁵⁷ con cui viene raccontata la storia che risulta essere più verosimile e realistica al pari dei personaggi stessi, i quali appaiono maggiormente dei soggetti in carne e ossa con una propria coscienza.

Un'altra differenza tra la tecnica polifonica adottata nei racconti e quella utilizzata in *Lo scherzo* consiste nella moltiplicazione, oltre che delle voci narranti, anche dei relativi punti di vista. Mentre in *Il falso autostop* e *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti* erano presenti solamente due prospettive, quella maschile e quella femminile, in *Lo scherzo*, invece, vi è un raddoppio delle voci dei personaggi, a cui consegue una moltiplicazione dei punti di vista. Ludvík, Helena, Jaroslav e Kostka sono, infatti, i quattro personaggi-narratori che, in prima persona, narrano la propria esperienza e i propri ricordi. I loro resoconti contribuiscono a correggere il ritratto che il protagonista si è costruito attraverso i suoi monologhi, fornendo interpretazioni e opinioni diverse rispetto a quelle di Ludvík³⁵⁸. L'accavallarsi, l'intrecciarsi e il contrapporsi dei monologhi dei narratori, ciascuno dei quali racconta il proprio personale punto di vista, impedisce al

³⁵⁵ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 66.

³⁵⁶ Massé Arnaud, *L'autore e il narratore*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 190.

³⁵⁷ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 53.

³⁵⁸ Steinby Liisa, *Kundera and the Modernity*, West Lafayette, Purdue University Press, 2013, p. 45.

lettore di comprendere quale sia l'oggettiva realtà dei fatti. La verità rimane inconoscibile e i lettori non sono in grado di giudicare, sulla base delle testimonianze e riflessioni fornite dai narratori, se Ludvík abbia potuto commettere violenza ai danni di Lucie o, se al contrario, il soldato debba considerarsi innocente e incapace di compiere una tale mostruosità. La conclusione dell'opera rimane aperta a molteplici interpretazioni senza che il lettore possa pervenire alla verità. Una delle scoperte romanzesche dello scrittore ceco consiste nella relatività della verità che muta in relazione al punto di vista adottato. In *Lo scherzo*, ad esempio, non è possibile né determinare quale sia la verità assoluta né giudicare quale testimonianza dei narratori si avvicini maggiormente alla verità oggettiva, essendo essa, per sua natura, soggettiva e relativa: «La verità resta inafferrabile fino all'ultimo, o meglio, inseparabile dalla molteplicità delle interpretazioni e delle parole che, tutte insieme, possono solo inseguirla senza mai afferrarla»³⁵⁹. Kundera sceglie di inserire, nel suo romanzo, una pluralità di «voci narrative»³⁶⁰ e le relative interpretazioni per dimostrare che, oltre alla verità che non è mai univoca, anche la realtà è più complessa e composita di quanto appare. Come afferma François Ricard in *L'ultimo pomeriggio di Agnes*: «Questa moltiplicazione dei punti di vista intorno a uno stesso oggetto, che nel venire così illuminato sotto angolature contraddittorie perde ben presto ogni unità e stabilità per mettersi a vacillare nella sua stessa identità e significato, è una delle grandi costanti dell'estetica e dell'ironia kunderiana»³⁶¹.

Inoltre, a differenza delle prose di *Amori ridicoli* dove l'alternanza dei punti vista dei due personaggi si distribuisce equamente tra i capitoli pari e dispari, in *Lo scherzo*, invece, ad ogni voce narrativa viene dedicato un diverso spazio testuale. Come viene spiegato dall'autore in *L'arte del romanzo*: «Il monologo di Ludvík occupa 2/3 del libro, i monologhi degli altri ne occupano, insieme, 1/3 (Jaroslav 1/6, Kostka 1/9, Helena 1/18). Questa struttura matematica determina quello che chiamerei *l'illuminazione dei personaggi*. Ludvík è in piena luce, illuminato tanto dall'interno (dal suo proprio monologo) quanto dall'esterno (tutti gli altri monologhi costruiscono il suo ritratto) [...] E così via. Ciascun personaggio è illuminato da una diversa intensità di luce e in un modo differente»³⁶². La parola, quindi, viene concessa soprattutto al protagonista, a cui sono

³⁵⁹ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 68.

³⁶⁰ *Ivi*, p. 66.

³⁶¹ *Ivi*, p. 68.

³⁶² Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, pp. 126-127.

dedicate tre intere parti (I, III, V), mentre gli altri personaggi-narratori hanno ciascuno, a loro esclusiva disposizione, un'unica parte (rispettivamente Helena per la parte II, Jaroslav per la parte IV e Kostka per la parte VI). Nella settima e ultima parte, invece, si alternano nei diversi capitoli i monologhi di Ludvík, Helena e Jaroslav e, nonostante non venga indicato dall'autore a chi appartenga il monologo in ogni capitolo, il lettore è in grado di identificare autonomamente il narratore dal contenuto del discorso e dallo stile con cui viene espresso.

I discorsi dei narratori, che vengono articolati nelle singole parti, sembrano dialogare tra di loro, contribuendo, assieme, a realizzare un quadro complessivo e particolareggiato della vicenda: «le quattro voci, pur senza “rispondersi” direttamente (come accade nel romanzo epistolare), sembrano intrattenere un'involontaria conversazione e per l'appunto formare insieme una sorta di “canone” narrativo»³⁶³. Oltre a completarsi e offrire maggiori dettagli, i discorsi si contrappongono anche tra di loro. Ogni narratore, infatti, espone la propria verità che contraddice e relativizza le verità affermate dagli altri narratori, dimostrando come ogni discorso sia parziale e incompleto dal momento che ciascun narratore racconta la storia da un punto di vista personale.

La confessione di Kostka, ad esempio, si oppone alla versione esposta da Ludvík, l'uno giudicando colpevole il soldato, l'altro ritenendosi innocente. Nelle prime sei parti «le “repliche” sono isolate le une dalle altre»³⁶⁴ in quanto ad ogni monologo viene riservato lo spazio di un intero capitolo (anche se la lunghezza dei singoli capitoli è diversa). Nella settima parte, invece, gli interventi dei tre narratori si intrecciano e si inframezzano tra di loro, susseguendosi con un ritmo più rapido. Tale discontinuità dà l'impressione che il discorso di ogni narratore «sia continuamente interrotto, disturbato, sfumato, relativizzato da quello degli altri»³⁶⁵, realizzando in tal modo una vera e propria composizione polifonica di voci che dialogano e si scontrano tra di loro.

Alla compresenza di più voci, inoltre, consegue in *Lo scherzo* la presenza di diversi registri stilistici a seconda della voce narrante che, di volta in volta, prende la parola. In *Amori ridicoli*, invece, non vi era una differenziazione di registro a seconda della prospettiva maschile o femminile, dal momento che la voce narrante apparteneva ad un

³⁶³ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 67.

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ *Ibidem*.

unico narratore neutro ed esterno. Chvatík ha analizzato i registri stilistici adottati nei diversi monologhi, sottolineando come nessuno di essi rientri propriamente nella categoria del monologo interiore. L'unica eccezione è il monologo di Helena che, ispirandosi alla tecnica del flusso di coscienza, risulta essere «confuso, emotivo e precipitoso»³⁶⁶. Helena, infatti, racconta le proprie emozioni e pensieri disordinatamente e confusamente: «ero costretta a pensare perché stessi al mondo, che senso avesse continuare a vivere, ma in fondo non è vero, non pensavo a nulla di simile, non pensavo quasi a niente in quel momento»³⁶⁷.

Chvatík, invece, ha definito il monologo di Ludvík «un *resoconto narrativo*, una narrazione in prima persona consapevole, meditata e razionalmente ben strutturata»³⁶⁸. Si tratta di un discorso articolato e argomentato, orientato, da un lato, a rivendicare la propria verità e l'ingiustizia subita, dall'altro lato, teso a giustificare la legittimità del piano di vendetta che egli intende attuare. Il protagonista si rivolge, infatti, ad un interlocutore immaginario, come se volesse dimostrare la propria innocenza tramite una narrazione analitica e razionale. Il monologo di Jaroslav, invece, è caratterizzato dalla «tonalità minore del sogno»³⁶⁹; la sua narrazione si apre con l'evocazione di un sogno e si conclude con l'evocazione di un altro sogno. Lo stile di Jaroslav riflette la sua ideologia di uomo che, ancorato al passato e al folclore, vorrebbe resuscitare quel mondo anacronistico delle canzoni popolari. Zdeněk Kožmín lo definisce, appunto, un «amante del folklore»³⁷⁰, «totalmente posseduto dall'autenticità originaria del passato della vita popolare»³⁷¹. Il discorso di Kostka, invece, esprime i dubbi di un cristiano la cui fede ha cominciato a vacillare nel momento in cui si è trovato di fronte ad una tentazione amorosa, incarnata dal personaggio di Lucie: «Oh, come inganno me stesso! Come cerco accanitamente di convincermi che l'orbita della mia vita è giusta»³⁷². I diversi registri narrativi, contenuti nel romanzo, servono per caratterizzare, anche da un punto stilistico-linguistico, i personaggi coinvolti nella storia e per differenziarli tra di loro.

³⁶⁶ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 71.

³⁶⁷ Kundera Milan, *Lo scherzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1991, p. 322.

³⁶⁸ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 69.

³⁶⁹ *Ivi*, p. 71.

³⁷⁰ Kožmín Zdeněk, *Il romanzo dell'esistenza*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 87.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² Kundera Milan, *Lo scherzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1991, p. 279.

La pluralità delle voci narranti e delle relative prospettive, la discontinuità e la frammentazione dei discorsi dei diversi narratori e la differenziazione dei registri narrativi sono tutti elementi che confermano la progressione del principio romanzesco della polifonia in *Lo scherzo*. Nonostante la tecnica della polifonia sia progredita e ultimata in *Lo scherzo*, *Amori ridicoli* continua a rappresentare l'officina narrativa in cui il romanziere ceco comincia a sperimentare e collaudare le sue tecniche narrative.

3.3 I romanzi cechi e il contrappunto romanzesco

Kundera ha continuato ad adottare e sviluppare il principio musicale della polifonia anche negli altri romanzi cechi, in particolare in *La vita è altrove* e in *Il libro del riso e dell'oblio*.

Il secondo romanzo, edito dopo *Lo scherzo*, possiede una struttura narrativa completamente differente rispetto al primo romanzo ceco e già sperimentata negli ultimi racconti di *Amori ridicoli*. La narrazione de *Lo scherzo*, condotta in prima persona da quattro personaggi-narratori, cede infatti il posto nell'opera successiva (*La vita è altrove*) a una narrazione in terza persona guidata da un narratore autoriale, il quale racconta la «biografia immaginaria»³⁷³ del giovane poeta Jaromil. Ambientata nella Cecoslovacchia degli anni dell'occupazione nazista e della rivoluzione comunista (1948), la storia del protagonista segue il modello di un vero e proprio «anti-romanzo di formazione»³⁷⁴, come afferma Chvatík. Al contrario del *bildungsroman*, il protagonista non sarà in grado di raggiungere, prima della sua morte, la tanto agognata maturità artistica, personale e sessuale, non essendo stato in grado di emanciparsi dalla madre, il suo «angelo dell'infanzia»³⁷⁵, e restando imprigionato nel suo atteggiamento lirico. Chvatík³⁷⁶ sostiene che la scelta del narratore autoriale, al posto di una narrazione condotta in prima persona dal protagonista stesso, si riveli necessaria per fornire ai lettori un'interpretazione critica della biografia del poeta. Il protagonista, infatti, non essendo in grado di osservare e analizzare oggettivamente il mondo circostante, non risulterebbe capace di descrivere e narrare la propria storia razionalmente.

All'interno di questo secondo romanzo, la tecnica polifonica si riscontra nella sesta parte dal titolo *Il quarantenne*. In questa parte il narratore introduce nel romanzo un nuovo personaggio, diametralmente opposto rispetto al poeta, e il suo punto di vista. Il narratore autoriale, all'inizio della sesta parte, afferma di voler spostare, momentaneamente, l'«osservatorio»³⁷⁷ da cui è stata condotta, fino a questo momento, la narrazione: «E se

³⁷³ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 86.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 87.

³⁷⁵ Kundera Milan, *La vita è altrove*, Trento, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, p. 190.

³⁷⁶ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004.

³⁷⁷ Kundera Milan, *La vita è altrove*, Trento, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, p. 246.

smontassimo, in fretta, di nascosto, il nostro osservatorio e lo trasportassimo da qualche altra parte, se pur per poco?»³⁷⁸. Per le prime cinque parti del romanzo, il narratore ha scelto di raccontare la storia del poeta da un preciso punto di osservazione «dal quale non si vedono che Jaromil e sua madre, e gli altri personaggi si scorgono solo quando compaiono in presenza dei due protagonisti»³⁷⁹. L'«osservatorio»³⁸⁰ scelto per la narrazione delle prime cinque parti del romanzo, quindi, consentiva di focalizzare l'attenzione sulla biografia di Jaromil e sul suo rapporto con la madre. In tali parti viene raccontata la nascita del poeta, la sua infanzia vissuta con la madre e il suo tentativo di fuga, quando ormai maggiorenne cerca invano di sottrarsi alla sua influenza. Gli altri personaggi, che gravitano attorno alla storia del poeta, quali il pittore, il figlio del bidello e la rossa, sono, invece, descritti di scorcio e solo in relazione al loro ruolo nella vita del poeta. Al contrario, nella sesta parte, il narratore decide di adottare una prospettiva diversa, introducendo nel romanzo un personaggio sconosciuto, il quarantenne, la cui vicenda permette di interpretare la storia di Jaromil da un nuovo punto di vista: «trasportiamo il nostro osservatorio oltre la vita di Jaromil; piazziamolo nei pensieri di un personaggio del tutto diverso, fatto di un'altra pasta. Ma non spostiamolo di più di due o tre anni oltre la morte di Jaromil, per non rischiare che il nostro poeta sia stato completamente dimenticato»³⁸¹. Sono passati ormai tre anni dalla morte del poeta e quando la rossa esce di prigione apprende la notizia dal quarantenne, il suo vecchio amante. Il quarantenne informa la ragazza della banale morte di Jaromil, responsabile dell'arresto della rossa e del fratello, oltre che della distruzione della sua intera famiglia. Il capitolo, quindi, apre una «finestra»³⁸² dalla quale, noi lettori, possiamo apprendere che la rossa, mentre intratteneva una relazione con Jaromil, aveva saltuariamente anche un'avventura amorosa con il quarantenne; relazione che aveva, però, deciso di interrompere per dedicarsi completamente a Jaromil, senza più tradirlo. Inoltre, i lettori, attraverso questa «finestra»³⁸³ nel romanzo, vengono a conoscenza del reale motivo del ritardo della ragazza all'ultimo e fatale appuntamento con il poeta. La ragazza si era trattenuta più del necessario con il quarantenne, con lo scopo di porre fine alla loro

³⁷⁸ *Ivi*, p. 250.

³⁷⁹ *Ivi*, p. 249.

³⁸⁰ *Ivi*, p. 246.

³⁸¹ *Ivi*, p. 251.

³⁸² Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 125.

³⁸³ *Ibidem*.

relazione clandestina, e per giustificare a Jaromil il proprio ritardo si era inventata di essersi intrattenuta con il fratello che aveva deciso di fuggire all'estero. Il lettore, solamente attraverso questo cambiamento del punto di osservazione, può apprendere che il tentativo di fuga del fratello, e il suo tradimento del PC cecoslovacco, fossero nient'altro che una bugia, ideata dalla ragazza per evitare la gelosia del poeta. Senza il cambiamento della prospettiva narrativa, la storia narrata non sarebbe stata conosciuta totalmente dal lettore, il quale non sarebbe stato informato del fatto che la successiva denuncia della ragazza e del fratello da parte di Jaromil fossero l'esito di una menzogna. Inoltre, il punto di vista del quarantenne consente di osservare la figura del protagonista da una prospettiva diversa rispetto a quella data dal narratore fino a questo momento. Egli, infatti, aveva conosciuto indirettamente il poeta sulla base dei racconti della rossa, quando ancora Jaromil era vivo e la ragazza intratteneva contemporaneamente due storie d'amore, l'una con il poeta l'altra con l'uomo più maturo: «il ragazzo lo divertiva a tal punto che conservava addirittura nel cassetto le poesie che la rossa riceveva da lui; le poesie gli sembravano detestabili, ma al tempo stesso lo interessavano, così come lo interessava e gli pareva detestabile il mondo che s'andava formando intorno a lui»³⁸⁴. Le riflessioni del quarantenne forniscono un ritratto particolareggiato del protagonista, di colui che, accecato dall'ideologia del socialismo e prigioniero del suo lirismo narcisistico, oltre a mettersi al servizio del potere socialista componendo poesie impegnate «detestabili»³⁸⁵, si era infine trasformato in un mostro, colpevole di aver «strappato l'anima»³⁸⁶ alla sua innocente compagna.

Il quarto romanzo ceco, dal titolo *Il libro del riso e dell'oblio*, è una delle opere più sperimentali di Kundera tanto da essere definito: «un mosaico di novelle, ricordi e saggi»³⁸⁷. L'architettura del romanzo non è organizzata attorno al principio dell'unità di azione ma «la coerenza dell'insieme è data *unicamente* dall'unità di alcuni temi (e motivi), con le loro variazioni»³⁸⁸. La tendenza alla sperimentazione è riscontrabile anche nella seconda parte del romanzo, *La madre*, caratterizzata da una narrazione polifonica. Il narratore eterodiegetico racconta, in terza persona, la storia di Markéta e Karel che,

³⁸⁴ Kundera Milan, *La vita è altrove*, Trento, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, p. 256.

³⁸⁵ *Ibidem*.

³⁸⁶ *Ivi*, p. 262.

³⁸⁷ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 116.

³⁸⁸ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 121.

oppressi dalla presenza della madre, decidono di trasferirsi «in un'altra città, all'altro capo del paese»³⁸⁹, «il più lontano possibile»³⁹⁰ da lei. A distanza di anni, impietositi dalla madre, ormai anziana e vedova, decidono di invitarla a trascorrere una settimana a casa loro, per renderle meno amara la solitudine della vedovanza. La presenza della madre di Karel, tuttavia, rischia di compromettere il tanto atteso incontro con Eva, l'amica di Markéta, nonché vecchia amante di Karel. Il matrimonio dei due protagonisti è, infatti, messo alla dura prova dall'infedeltà del marito, «un cacciatore»³⁹¹ di donne, e dalla gelosia di Markéta, la quale aveva cercato, invano, di accettare la poligamia del marito, partecipando agli incontri sessuali con le amanti di lui. Soltanto con l'amica Eva, però, la protagonista sembra riuscire a liberarsi della sua gelosia e vivere liberamente l'amore come desidera il marito.

L'autore narra tale storia in terza persona, adottando in ogni capitolo, la prospettiva e il punto di vista di un diverso personaggio della vicenda. In *Il libro del riso e dell'oblio* viene, dunque, recuperata la tecnica del «cambio di prospettiva tra i diversi personaggi»³⁹² che era stata utilizzata, per la prima volta, nei racconti di *Amori ridicoli*. Per tale ragione, come afferma Chvatík, la seconda parte del romanzo ceco può essere considerata, a tutti gli effetti, «una sorta di eco ad *Amori ridicoli*»³⁹³. Mentre *Il falso autostop* e *Che i vecchi morti cedano il posto ai nuovi morti* erano caratterizzati solamente dall'alternanza di due prospettive, quella del personaggio maschile e quella del personaggio femminile, in *La madre* emerge una molteplicità dei punti di vista. Anche in questo caso, quindi, si registra una progressione del principio musicale della polifonia, inizialmente impiegato in alcuni racconti del secondo e terzo “quaderno”. Il narratore esterno, assumendo di volta in volta una prospettiva diversa, dà voce ai pensieri, riflessioni e stati d'animo dei personaggi, permettendo una maggiore comprensione della storia da parte del lettore che, in tal modo, può conoscere la vicenda da angolazioni differenti e molteplici. Ad esempio, col passare degli anni, marito e moglie si rendono conto di essersi scontrati eccessivamente con la madre, che ora si trova costretta ad una solitudine assoluta. In particolare, a Markéta «tutt'a un tratto *le parve* che quel che la suocera le aveva fatto fosse, in fondo, abbastanza

³⁸⁹ Kundera Milan, *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano, Bompiani, 1985, p. 33.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ *Ivi* p. 42.

³⁹² Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 53.

³⁹³ *Ivi*, p. 124.

insignificante, e di essere stata lei, Markéta, a commettere l'errore decisivo dando troppa importanza alle sue lamentele»³⁹⁴. Il narratore, dunque, nel primo capitolo, riferisce i pensieri più intimi della protagonista in relazione al suo rapporto con la suocera: «la madre *le sembrava* piccola e indifesa come un bambino»³⁹⁵.

I pensieri della moglie sono condivisi anche dal marito, Karel, ed è, ancora una volta, il narratore a esprimerli nel capitolo successivo: «Karel [...] *capiva* che sua madre apparteneva a un mondo di creature diverse: più piccole, più leggere»³⁹⁶. La madre è percepita dai protagonisti come una piccola creatura indifesa che necessita, ora, di cure e attenzioni che solo loro le possono dare. Il narratore non si limita a riportare il punto vista dei due protagonisti, Markéta e Karel, ma assume anche la prospettiva della madre. Nel quarto capitolo, ad esempio, esprime i commenti, che la mamma pensa tra sé e sé, sul figlio e la nuora, riferendoli al lettore: «Sì, bisognava riconoscerlo, erano più gentili di una volta»³⁹⁷. Nonostante riconosca l'apprensione della coppia nei suoi confronti, la madre, tuttavia, riconosce che la loro accondiscendenza sia a tal punto eccessiva da risultare quasi compassionevole, come riferisce il narratore nel nono capitolo: «Erano gentili, è vero, ma *non le sfuggiva* che la trattavano come una bambina, e con una specie di indulgenza che *non le piaceva* affatto»³⁹⁸. La presenza della suocera rischia di rovinare la serata che Markéta avrebbe voluto trascorrere con il marito e l'amica Eva, nonostante la madre si sia ritirata nella sua camera. Nel sesto capitolo, infatti, il narratore esprime l'inquietudine e l'angoscia che, inizialmente, la protagonista avverte: «L'ombra della madre era sempre tra loro, e Markéta si sentiva oppressa»³⁹⁹. La sensazione di disagio abbandona velocemente Markéta e i tre riescono, finalmente, a realizzare il loro incontro, senza che la gelosia della moglie ne comprometta l'esito. Come il narratore spiega ai lettori, mentre Markéta detesta le amiche del marito, «con Eva è un'altra cosa, perché l'ha conosciuta lei prima di Karel»⁴⁰⁰. Il narratore dà voce anche ai sentimenti più intimi che la moglie prova nei confronti di Eva: «Quel che seduceva Markéta, in Eva, era il fascino

³⁹⁴ Kundera Milan, *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano, Bompiani, 1985, p. 33 (corsivo mio).

³⁹⁵ *Ivi*, p. 34 (corsivo mio).

³⁹⁶ *Ivi*, p. 36 (corsivo mio).

³⁹⁷ *Ivi*, p. 38.

³⁹⁸ *Ivi*, p. 49 (corsivo mio).

³⁹⁹ *Ivi*, p. 42.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 36.

della sua singolarità»⁴⁰¹ e «Quella ragazza le faceva girare la testa»⁴⁰². L'assenza di rivalità tra le due donne permette a Karel di trascorrere una serata piacevole, come specifica nell'undicesimo capitolo il narratore: «Si sentiva meravigliosamente bene, si sentiva forte come mai si era sentito. Stava adagiato su una poltrona e contemplava davanti a sé le due donne distese sull'ampio divano. [...] E pensava a se stesso come a un grande giocatore di scacchi che ha trionfato contro due avversari su due diverse scacchiere»⁴⁰³. Markéta, al contrario, pur traendo piacere dall'incontro, si sforza di non lasciarsi trascinare dalla gelosia e il narratore riporta i pensieri della moglie durante quel momento di intimità: «si lasciava amare da quel meccanico corpo di maschio, poi guardava lo stesso corpo gettarsi fra le gambe di Eva, ma si sforzava di non vedere il viso, per poter pensare che fosse il corpo di uno sconosciuto»⁴⁰⁴. Solamente attraverso il cambio di prospettiva tra i personaggi, il lettore viene a conoscenza del fatto che Karel avesse conosciuto, anni prima, Eva in qualità di amante e avesse, poi, escogitato una strategia affinché le due donne si conoscessero e diventassero amiche, per poter vivere liberamente la sua poligamia con la moglie: «era necessario che Markéta non avesse la sensazione di incontrare una rivale. Bisognava che portasse lei una sua amica [...] Per questo aveva immaginato il trucco dell'incontro alla sauna tra Eva e Markéta. Il piano era riuscito: le due donne erano diventate amiche»⁴⁰⁵. Come racconta il narratore: «Karel sperava che Eva sarebbe riuscita a liberare Markéta dall'ansia dell'amore e che lui, così, sarebbe stato finalmente libero»⁴⁰⁶.

Se il narratore non avesse assunto la prospettiva del marito, i lettori non avrebbero potuto conoscere completamente la storia e non avrebbero appreso che, in realtà, l'amicizia tra le due donne era stata manipolata da Karel.

Rispetto alle novelle, nei grandi romanzi cechi si può osservare, dunque, una progressione della tecnica della polifonia. Lo spostamento dell'«osservatorio»⁴⁰⁷ in *La vita è altrove* consente di introdurre una nuova prospettiva narrativa da cui interpretare la storia, mentre la molteplicità dei punti di vista dei diversi personaggi, adottati dal

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 37.

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ *Ivi*, pp. 54-55.

⁴⁰⁴ *Ivi*, p. 56.

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 47.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ Kundera Milan, *La vita è altrove*, Trento, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, p. 246.

narratore in *Il libro del riso e dell'oblio*, garantisce una comprensione più approfondita della vicenda, raccontata sotto diverse angolazioni.

3.4 Strade alternative per la narrazione polifonica

Nel corso della sua evoluzione letteraria, Milan Kundera ha sperimentato strade alternative per la composizione di opere polifoniche. In *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, François Ricard⁴⁰⁸ dimostra come la narrazione polifonica nelle opere kunderiane si realizzi, non solo attraverso la compresenza di più voci narranti, ma anche attraverso l'intreccio di diverse linee narrative all'interno di un unico testo⁴⁰⁹.

Una prima modalità consiste nelle «storie intrecciate»⁴¹⁰. In questo caso, le linee narrative raccontano le avventure che, vissute dai diversi personaggi, si intrecciano e si svolgono simultaneamente in un'unica storia. In *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, ad esempio, le avventure di Tomáš e Tereza, che occupano rispettivamente le parti I e V e le parti II e IV, si intrecciano a quelle di Sabina e Franz, che si svolgono nelle parti III e VI. La combinazione e l'intreccio di queste storie permette l'esplorazione progressiva di alcuni temi quale, ad esempio, l'antitesi tra leggerezza e pesantezza. Sabina, la «rappresentante della leggerezza»⁴¹¹, vive la propria vita all'insegna della leggerezza al pari di Tomáš. Tuttavia, al termine della vicenda, la donna sembra giungere alla consapevolezza che la leggerezza, che ha inseguito per tutta la sua esistenza, non l'abbia condotta ad altro che a compiere una serie di tradimenti per sfuggire alle responsabilità della propria vita privata e affettiva: «Il suo non era un dramma della pesantezza, ma della leggerezza»⁴¹². Avverte, per la prima volta attorno a sé, quel «vuoto»⁴¹³ che corrisponde al peso dell'«insostenibile leggerezza dell'essere»⁴¹⁴. Al contrario, Tomáš vede nella

⁴⁰⁸ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, pp. 65-94.

⁴⁰⁹ La concezione di narrazione polifonica esposta da François Ricard, in relazione alle opere di Milan Kundera, differisce dal concetto di polifonia formulato da Michail Bachtin a proposito dell'opera di Dostoevskij. Michail Bachtin definisce la polifonia come «La pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte», affermando che «l'autentica polifonia delle voci pienamente autonome costituisce effettivamente la caratteristica fondamentale dei romanzi di Dostoevskij». Nella riflessione del critico letterario russo, quindi, la narrazione polifonica si realizza attraverso la compresenza e contrapposizione delle voci dei personaggi, delle loro idee e visioni del mondo. François Ricard, invece, sostiene che la polifonia nelle opere kunderiane, come afferma lo stesso autore, derivi anche dall'intreccio, in un unico testo, di linee narrative eterogenee tra loro; Bachtin Michail, *Dostoevskij: Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1980, p. 12.

⁴¹⁰ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 69.

⁴¹¹ Calvino Italo, *L'insostenibile leggerezza dell'essere di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 182.

⁴¹² Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 128.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

leggerezza la possibilità di sfuggire agli impegni politici e agli obblighi imposti dal ruolo di padre e marito: «la leggerezza del vivere per lui sta nel fatto che le cose avvengono una volta sola, fugacemente, dunque è quasi come se non fossero avvenute»⁴¹⁵. La narrazione polifonica de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, attraverso l'intreccio di queste due diverse linee narrative, l'una con protagonista Tomáš, l'altra con Sabina, permette di indagare la categoria tematica della leggerezza in tutti i suoi aspetti.

Alla base di questa tipologia di narrazione polifonica, vi è l'idea che le singole linee narrative possiedano uguale importanza; nessuna di esse è da considerarsi come linea principale-protagonista o, al contrario, come linea esclusivamente accessoria o sussidiaria ai fini della narrazione. Tutte le trame concorrono, infatti, alla creazione del significato del romanzo e all'esplorazione dei singoli temi presenti nell'opera. Kundera in *L'arte del romanzo* ricorda, secondo la sua personale interpretazione⁴¹⁶, che «le condizioni *sine qua non* del contrappunto romanzesco sono: 1. l'uguaglianza delle varie “linee”; 2. l'indivisibilità dell'insieme»⁴¹⁷.

Pur essendo indipendenti tra loro, solamente la combinazione di tutte le linee permette di cogliere il significato dell'opera e quello delle singole storie narrative; se viene meno una delle linee narrative, anche la comprensione del significato dell'opera verrà compromessa. Questo accade in *Gli angeli*, che occupa la terza parte de *Il libro del riso e dell'oblio*, dove i cinque racconti che compongono tale parte «non possono esistere isolatamente, essi si chiariscono e si spiegano a vicenda esaminando un unico tema, un'unica domanda: “che cos'è un angelo?”»⁴¹⁸. Parlando del suo quarto romanzo (*Il libro del riso e dell'oblio*) con Philip Roth, l'autore, infatti, chiarisce che esso è «una polifonia in cui le varie storie si spiegano l'un l'altra, si illuminano, si completano a vicenda»⁴¹⁹.

Un'altra modalità del «contrappunto romanzesco»⁴²⁰, impiegata da Kundera, consiste nelle «storie sognate»⁴²¹. In tal caso, la narrazione polifonica deriva dalla combinazione

⁴¹⁵ Calvino Italo, *L'insostenibile leggerezza dell'essere di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 181.

⁴¹⁶ La personale concezione di Milan Kundera sulla polifonia si discosta, come già osservato precedentemente, dal concetto di polifonia elaborato da Michail Bachtin; Bachtin Michail, *Dostoevskij: Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1980, p. 12.

⁴¹⁷ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 112.

⁴¹⁸ *Ivi*, pp. 112-113.

⁴¹⁹ Roth Philip, *Conversazione a Londra e nel Connecticut con Milan Kundera*, in: *Chiacchiere di bottega: uno scrittore, i suoi colleghi e il loro lavoro*, a cura di P. Roth, Torino, Einaudi, 2004, p. 97.

⁴²⁰ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 112.

⁴²¹ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 73.

di storie oniriche con storie appartenenti al primo livello della finzione. Nonostante tali storie appartengano all'universo onirico, esse concorrono ugualmente alla composizione della struttura polifonica del romanzo in quanto i sogni in Kundera sono soprattutto «racconti, nei quali si ritrovano tutti gli ingredienti consueti della narrazione: azioni concatenate, scenari, personaggi e anche dialoghi»⁴²².

Come nel caso precedente, anche qui si riscontra sia l'«uguaglianza delle varie "linee"»⁴²³ sia «l'indivisibilità dell'insieme»⁴²⁴, condizioni necessarie per la realizzazione della composizione polifonica nelle opere kunderiane. Benché abbiano un grado di verosimiglianza diverso e inferiore rispetto alle storie reali del primo livello di finzione, le storie oniriche non sono da ritenersi meno significative in quanto contribuiscono a formare il significato dell'opera. Ad esempio, solo proseguendo la lettura de *La vita è altrove*, il lettore scopre che le avventure di Xavier sono peripezie, in realtà, sognate dal protagonista Jaromil, che vorrebbe identificarsi con il personaggio di Xavier, il suo doppio onirico che «salta da un sogno all'altro»⁴²⁵ e che «viveva in più vite e passava da una all'altra»⁴²⁶. La presenza, nella composizione polifonica del romanzo, di queste avventure oniriche permette di comprendere il personaggio del poeta Jaromil, «uno sbarbatello immaturo»⁴²⁷. Ancora prigioniero della sua età lirica, vergognandosi «all'idea della propria timidezza, della propria debolezza»⁴²⁸, egli vorrebbe, al contrario, ostentare la stessa sicurezza e audacia di Xavier, sottraendosi al regno della madre che, invece, «lo avvolgeva come una crisalide avvolge la larva alla quale non vuol riconoscere il diritto di un'immagine autonoma»⁴²⁹.

Il principio dell'uguaglianza delle diverse storie compresenti nel romanzo permette, dunque, di inserire «tutte le parti eterogenee della logica della fantasia romanzesca»⁴³⁰ all'interno di una narrazione coerente e armonica.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 112.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ Kundera Milan, *La vita è altrove*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, p. 80.

⁴²⁶ *Ivi*, p. 182.

⁴²⁷ *Ivi*, p. 137.

⁴²⁸ *Ivi*, p. 59.

⁴²⁹ *Ivi*, p. 138.

⁴³⁰ Colangelo Stefano, *Nota per una lettura contrappuntistica di Milan Kundera*, in: «Il Verri», *Romanzo/Musica*, n. 71 (2019), Milano, Edizioni del Verri, 2019, p. 19.

Un'ulteriore procedura, con cui Kundera costruisce la narrazione polifonica, consiste nell'intreccio di «storie passate»⁴³¹ con altre linee narrative. Le storie passate in Kundera, come chiarisce François Ricard, riguardano i grandi personaggi della storia europea che si inseriscono nella narrazione polifonica delle opere kunderiane. Ancora in *La vita è altrove*, accanto alle peripezie reali di Jaromil e alle avventure oniriche di Xavier, sono ricordate le storie dei grandi poeti europei del passato. Le vicende dei poeti del XIX secolo accompagnano quella di Jaromil al punto tale che il ritratto di ogni poeta citato si sovrappone e si confonde con quello del protagonista del romanzo. Anche nell'ultimo romanzo ceco, *L'immortalità*, l'autore ha voluto «ampliare le frontiere temporali del romanzo in modo che [...] tutto il tempo dell'Europa potesse riflettersi negli episodi romanzeschi»⁴³². Nel romanzo è inserita, infatti, la storia d'amore di Goethe e Bettina che, ambientata nella Germania del XIX secolo, occupa le parti II e IV, divenendo una linea narrativa del romanzo parallela alla storia di Agnes, Paul e Laura, ambientata invece nel presente, nella Francia del XX secolo. Queste linee narrative hanno una pari importanza in quanto entrambe le storie, «una – finzionale – situata in un tempo e in una vita simili ai nostri, l'altra – storica – situata in quello spazio lontano, atemporale, che è il mondo dei morti»⁴³³, contribuiscono a sviluppare «una stessa meditazione con due facce inseparabili»⁴³⁴ sul tema dell'immortalità, il quale viene progressivamente esplorato nel corso dell'intera opera. Nel suo saggio *Composizione versus combinazione*, Simona Carretta sostiene che un romanzo polifonico possa essere definito tale nel momento in cui la sua narrazione è caratterizzata da «diverse storie (ambientate anche in epoche lontane)»⁴³⁵ che «si concentrano intorno ad un unico tema»⁴³⁶. *L'immortalità*, quindi, secondo tale concezione, può essere considerato un vero e proprio romanzo polifonico nel quale coesistono diverse linee narrative che ruotano attorno al tema principale dell'immortalità.

⁴³¹ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 78.

⁴³² Nota di Milan Kundera su *L'immortalità*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 249.

⁴³³ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 79.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ Carretta Simona, *Composizione versus combinazione: Kundera e il ritorno alla forma*, in: «Il Verri», *Romanzo/Musica*, n. 71 (2019), Milano, Edizioni del Verri, 2019, p. 42.

⁴³⁶ *Ibidem*.

François Ricard sostiene che lo scrittore ceco realizzi composizioni polifoniche anche attraverso l'introduzione, all'interno delle sue opere, del registro saggistico⁴³⁷. I saggi romanzeschi si intrecciano alla narrazione soprattutto nei romanzi *Il libro del riso e dell'oblio*, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* e *L'immortalità*. Tuttavia, tale tecnica polifonica si riscontra già a partire dalla prima novella scritta dall'autore (*Io, un povero dio*), dimostrando come l'autore si serva del laboratorio narrativo di *Amori ridicoli* per sperimentare la narrazione polifonica che adotterà, in un successivo momento, nei suoi romanzi⁴³⁸.

⁴³⁷ François Ricard sostiene che nelle opere kunderiane «una nuova “linea” della polifonia romanzesca» sia svolta dal «saggio», Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 89.

⁴³⁸ Per la trattazione del registro saggistico all'interno dell'opera kunderiana si veda il capitolo seguente.

4. Il saggio romanzesco in Milan Kundera

Nel quarto capitolo di questo lavoro intendiamo analizzare le tipologie e le funzioni dei saggi romanzeschi nei racconti e romanzi di Milan Kundera. Nella concezione dell'autore il saggio è un «discorso di tipo riflessivo o analitico, che ha per oggetto diretto idee, concetti, categorie filosofiche o morali, fenomeni politici o sociali e così via»⁴³⁹. Trasferito nel territorio del romanzo, esso mantiene la sua natura riflessiva sotto forma di digressione saggistica, che interrompe «la continuità narrativa»⁴⁴⁰ e arresta, momentaneamente, la progressione della storia. La digressione saggistica corrisponde, infatti, ad uno spazio della narrazione «in cui il racconto è sospeso»⁴⁴¹, per far posto ad una meditazione di carattere sociopolitico, storico, filosofico o esistenziale.

Kundera parla di «saggio specificatamente romanzesco»⁴⁴², la cui natura riflessiva è radicalmente diversa rispetto alla natura scientifica dei saggi che non rientrano nella narrazione romanzesca. L'autore nella sua *L'arte del romanzo* dimostra di avere la consapevolezza che «entrando a far parte del corpo del romanzo, la meditazione cambia essenza»⁴⁴³ e che «un pensiero dogmatico diventa ipotetico»⁴⁴⁴. Il saggio romanzesco, quindi, non è orientato a dichiarare verità dogmatiche né intende persuadere i lettori della veridicità di quanto affermato. Contrariamente ai saggi scientifici che tendono ad avvalorare o confutare un'ipotesi, i saggi romanzeschi trasmettono una conoscenza relativa e le loro finalità «non perseguono alcuna tesi generale, non rispettano alcuna regola del ragionamento o della dimostrazione “scientifica” e non sono mai sottoposte all'esigenza di dimostrare o di concludere»⁴⁴⁵. Secondo l'autore ceco «la meditazione romanzesca è quindi, per essenza, interrogativa, ipotetica»⁴⁴⁶ e induce il lettore a riflettere, senza avere la pretesa di affermare verità assolute⁴⁴⁷.

⁴³⁹ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 89.

⁴⁴⁰ *Ivi*, p. 90.

⁴⁴¹ *Ivi*, p. 89.

⁴⁴² Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 118.

⁴⁴³ *Ivi*, p. 114.

⁴⁴⁴ *Ivi*, p. 116.

⁴⁴⁵ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 91.

⁴⁴⁶ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 115.

⁴⁴⁷ François Ricard afferma, infatti, che «niente [...] è più estraneo all'arte kunderiana di uno stile predicatorio o puramente dimostrativo», Ricard François, *François Ricard legge Lo scherzo di Milan Kundera*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003, p. 29.

Il saggio romanzesco è anche «impensabile al di fuori del romanzo»⁴⁴⁸; esso trae spunto dall'azione romanzesca e si sviluppa attorno al «codice esistenziale»⁴⁴⁹ di uno o più personaggi⁴⁵⁰. Ad esempio, nel primo capitolo de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, le speculazioni filosofiche del narratore sul mito dell'eterno ritorno di Nietzsche servono per introdurre la dicotomia tra leggerezza e pesantezza, concetto attorno al quale è costruito il personaggio di Tomáš e la relativa linea narrativa di cui è protagonista, in particolare, nelle parti I e V. Il saggio nelle opere kunderiane è, perciò, sempre «intrecciato ai racconti, accanto ai quali coesiste in seno al romanzo»⁴⁵¹. È questo che differenzia la riflessione romanzesca da quella filosofica. Quest'ultima, infatti, non trae spunto da un personaggio né da una storia romanzesca per elaborare il proprio sistema di idee, ma formula pensieri e convinzioni indipendentemente da essi. In *L'arte del romanzo*, lo scrittore ceco chiarisce che «la filosofia elabora il suo pensiero in uno spazio astratto, senza personaggi e senza situazioni»⁴⁵² e, per tale ragione, la speculazione filosofica si distingue dalla riflessione sviluppata nel territorio del romanzo.

La riflessione saggistica costituisce, all'interno dell'opera, «una nuova “linea” della polifonia romanzesca»⁴⁵³ che si svolge al pari delle storie reali del primo livello della finzione, delle avventure oniriche e di quelle passate⁴⁵⁴. Avendo un'uguale importanza rispetto alle altre linee narrative, essa contribuisce alla realizzazione di una narrazione polifonica⁴⁵⁵. Il romanzo polifonico, con la compresenza di diverse linee narrative ed extra-narrative, riflette simbolicamente, come osservato nel capitolo precedente,

⁴⁴⁸ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 118.

⁴⁴⁹ *Ivi*, p. 50.

⁴⁵⁰ Guy Scarpetta concorda con la concezione di Milan Kundera sostenendo che: «le “tesi” (discorsive) non hanno senso se non come emanazioni del racconto ed esplorazioni di “esperienze” che sarebbero letteralmente *impensabili* fuori da un contesto romanzesco; i fatti (narrativi) non si limitano a illustrare le tesi, ma le ampliano costantemente, le dirigono altrove, ne sollecitano interpretazioni diverse», Scarpetta Guy, *Divertimento à la française*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 285.

⁴⁵¹ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 93.

⁴⁵² Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 49.

⁴⁵³ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 89.

⁴⁵⁴ Simona Carretta sostiene che la polifonia si realizzi non solo attraverso la compresenza di più voci «ma anche attraverso l'inclusione di altre forme del discorso: generi letterari diversi», tra le quali è compreso anche il genere letterario del saggio, Carretta Simona, *Composizione versus combinazione: Kundera e il ritorno alla forma*, in: «Il Verri», *Romanzo/Musica*, n. 71 (2019), Milano, Edizioni del Verri, 2019, p. 42.

⁴⁵⁵ Simona Carretta aggiunge che la polifonia significhi anche «alternare in una stessa opera i registri saggistico, narrativo e onirico [...] in maniera che tutti concorrano in egual misura allo sviluppo dei temi», *Ivi*, p. 43.

l'impossibilità di narrare linearmente una storia. La vicenda narrata, infatti, appare frammentata e discontinua, in quanto la storia romanzesca è continuamente interrotta da riflessioni saggistiche e da storie appartenenti a livelli finzionali eterogenei (da quello onirico a quello relativo al passato). La discontinuità della storia riproduce l'eterogeneità e la complessità della realtà esterna, non più rappresentabile linearmente.

La digressione saggistica, inoltre, lungi dal rivestire una funzione subordinata o secondaria rispetto alla trama, alimenta la narrazione con considerazioni che permettono di approfondire un «interrogativo esistenziale»⁴⁵⁶ presente nell'opera. Kundera in *L'arte del romanzo* spiega ai suoi lettori che tra il saggio romanzesco e la narrazione non vi è alcuna relazione gerarchica: «Infatti capita sia che la meditazione sembri scaturire dalla narrazione e innestarsi in essa sotto forma di “osservazioni” che la chiariscono e la completano, sia che la narrazione paia invece obbedire alla meditazione e prolungarne il corso. Il fatto è che né l'una né l'altra detengono il primato»⁴⁵⁷. Ad esempio, la sesta parte de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* è interamente occupata da una lunga digressione sul tema del Kitsch, una delle categorie tematiche che il romanzo indaga e contro cui i personaggi si scontrano, come nel caso di Sabina, o a cui i personaggi, come Franz, si conformano⁴⁵⁸.

I saggi romanzeschi kunderiani possono essere di due diverse tipologie. La prima consiste nella riflessione che, sotto forma di digressione, viene attribuita ad un personaggio. L'autore gli affida il compito di esplicitare una determinata riflessione, in linea con i pensieri o l'avventura romanzesca intrapresa dal personaggio stesso. È il caso, ad esempio, di Jaroslav che, nella parte quarta de *Lo scherzo*, riflette sull'origine delle canzoni popolari della Moravia, creando una sorta di «piccolo “trattato” di

⁴⁵⁶ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 124.

⁴⁵⁷ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 94.

⁴⁵⁸ Un secondo esempio riguarda le sopraccitate riflessioni filosofiche del narratore de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, le quali servono per indagare ulteriormente il tema relativo alla contrapposizione tra leggerezza e pesantezza, come afferma Simona Carretta: «Oltre che attraverso l'esposizione delle storie d'amore vissute dai quattro personaggi principali [...] il tema viene modulato anche per il tramite di [...] meditazioni filosofiche condotte sulla scorta di Parmenide o Nietzsche», Carretta Simona, *Composizione versus combinazione: Kundera e il ritorno alla forma*, in: «Il Verri», *Romanzo/Musica*, n. 71 (2019), Milano, Edizioni del Verri, 2019, p. 44.

musicologia»⁴⁵⁹. La teoria musicologica, esposta nel suo monologo, è conforme ai suoi pensieri e alla sua volontà di resuscitare l'antico mondo folcloristico⁴⁶⁰.

Nelle opere più sperimentali di Kundera, invece, dove la forma del romanzo è decostruita in una serie di linee narrative e dove non vi è unità d'azione, lo spazio testuale dedicato ai saggi romanzeschi è di gran lunga maggiore. Come nel caso del saggio sulla grafomania che si sviluppa nella quarta parte de *Il libro del riso e dell'oblio*. In questo caso, le ampie digressioni saggistiche non sono più attribuibili a un personaggio in particolare, ma all'«io romanziere»⁴⁶¹ che interviene nella storia con le sue considerazioni, rendendo visibile e marcata la sua presenza: «la rottura della trama narrativa [...] è molto più brusca nelle opere in cui il romanziere, allontanandosi dai suoi personaggi, si ritaglia il proprio spazio e fa sentire la propria voce accanto alle loro nel “canone” polifonico del romanzo»⁴⁶². Il romanziere, intervenendo, si ritaglia un proprio spazio nell'economia del romanzo, rendendo da un lato visibile la presenza del suo “io”, e dall'altro lato, contribuendo ad aumentare il grado di polifonia del romanzo.

Anche in questo caso, *Amori ridicoli* rappresenta un laboratorio narrativo per lo scrittore visto che, all'interno dei singoli racconti, egli sperimenta la narrazione saggistica per poi perfezionarla nei successivi romanzi cechi.

⁴⁵⁹ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 90.

⁴⁶⁰ Zdeněk Kožmín dichiara che le riflessioni di Jaroslav svelano la sua concezione del mondo e il suo desiderio di riaffermare l'antico mondo folcloristico: «dietro i suoi discorsi eruditi sulla canzone popolare morava traspare una visione mitica dei tempi ancestrali», Kožmín Zdeněk, *Il romanzo dell'esistenza in Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 87.

⁴⁶¹ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 89.

⁴⁶² *Ivi*, pp. 90-91.

4.1 Le digressioni saggistiche in *Amori ridicoli*

La riflessione saggistica è presente sin dalla prima novella composta dallo scrittore ceco: *Io, un povero dio*. Prima di cominciare la narrazione della propria storia, il protagonista-narratore Adolf coinvolge il lettore in considerazioni personali riguardo al potere che l'uomo può acquisire o subire nel corso della sua intera esistenza. Il narratore divide gli uomini in due contrapposte categorie; la prima corrisponde ai cosiddetti «personaggi della vita»⁴⁶³, coloro che vivono la propria esistenza passivamente, subendo le decisioni altrui. Tra questi figurano anche gli scrittori, i cosiddetti «descrittori della vita»⁴⁶⁴, colpevoli, agli occhi del protagonista, di realizzare le loro aspirazioni solo a un livello finzionale. La seconda categoria, nella quale il protagonista decanta di appartenere, coincide con gli «autori della vita»⁴⁶⁵, ossia coloro che sono in grado di decidere della propria vita e che esercitano, addirittura, un'influenza significativa su quella altrui. Una tale riflessione esistenziale serve per introdurre ai lettori il «codice esistenziale»⁴⁶⁶ del personaggio-protagonista e la sua storia. Adolf aspira a divenire l'artefice della vita di Giovanna, orchestrando un piano perché la donna venga sedotta dall'amico Apostolos per essere poi abbandonata. La donna, ingannata e illusa di essere corteggiata da un famoso direttore dell'opera, si lascia sedurre dal greco Apostolos. Inizialmente sembra che il protagonista abbia il controllo sulla vita sentimentale della ragazza, ma successivamente, Giovanna si riappropria della propria vita, rifiutando Apostolos. La digressione mette in evidenza l'impossibilità di governare gli eventi e la presunzione del protagonista, illuso di corrispondere a uno degli «autori della vita»⁴⁶⁷ che vorrebbero tenere le redini della vita altrui. Conclusa questa parentesi saggistica, il narratore comincia a raccontare la propria disavventura e il fallimento delle proprie aspirazioni. Seppur breve, la digressione testimonia come la riflessione saggistica sia presente nella scrittura kunderiana fin dal principio.

La tecnica saggistica è ripresa nel racconto *Il simposio*. In questa novella, come nella precedente, l'autore affida a un personaggio l'esposizione di una meditazione saggistica.

⁴⁶³ Kundera Milan, *Amori ridicoli: racconti*, traduzione di Serena Vitale, Milano, Mondadori, 1973, p. 9.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 50.

⁴⁶⁷ Kundera Milan, *Amori ridicoli: racconti*, traduzione di Serena Vitale, Milano, Mondadori, 1973, p. 9.

Mentre in *Io, un povero dio* il protagonista, che coincide con il narratore, esprime una riflessione esistenziale, nel racconto centrale di *Amori ridicoli* è il personaggio del dottor Havel a riflettere sul mito del Don Giovanni. In tutti i capitoli de *Il simposio* si succedono con ritmo incalzante le battute dei cinque personaggi, scandite dalla voce del narratore autoriale che, esterno alla storia, conduce la narrazione in terza persona. L'unica eccezione è rappresentata dal settimo capitolo del secondo atto, intitolato *La fine dei Don Giovanni*, in cui prende la parola il personaggio Havel, a cui l'autore affida il compito di saggiare l'estinzione del dongiovannismo nell'epoca attuale. Il capitolo è, quindi, narrato in prima persona dal personaggio del libertino che nel suo monologo si rivolge ai suoi due interlocutori, il primario e la dottoressa, apostrofandoli: «Cara dottoressa e caro professore»⁴⁶⁸. Nel capitolo precedente, dal titolo *I ruoli mitologici*, la dottoressa aveva paragonato il donnaiolo Havel alla figura mitologica del Don Giovanni, al contrario del primario che, invece, aveva definito il collega come la morte che «prende tutto»⁴⁶⁹. Il primario è convinto che, proprio come la morte che coglie tutti senza fare distinzione, anche Havel seduca e conquisti l'intero universo femminile. Havel, nella sua digressione saggistica, concorda con il primario, ritenendosi più simile alla morte rispetto alla figura mitologica del grande seduttore: «Dovendo decidere se sono Don Giovanni o la morte, pur a malincuore mi trovo costretto a propendere verso l'opinione del professore»⁴⁷⁰. Dopo aver confutato l'ipotesi della dottoressa, Havel comincia a esporre la propria tesi, distinguendo la figura mitologica del Don Giovanni dal nuovo libertino. Mentre il mitologico seduttore conquistava le donne con un corteggiamento assiduo e dispendioso, nell'epoca della tarda modernità il libertinaggio sembra non potersi realizzare. Havel, che incarna il libertino moderno, si limita a collezionare le donne, dal momento che esse gli si concedono senza difficoltà. Il regno del «Collezionista»⁴⁷¹ è un mondo in cui ogni cosa, comprese le conquiste erotiche, sembra di facile accesso, un regno in cui «non esiste nulla di impossibile»⁴⁷²: «l'era dei Don Giovanni è finita. Il discendente attuale di Don Giovanni non *conquista* più, *colleziona* soltanto. Il personaggio del Grande Conquistatore è stato sostituito dal Grande Collezionista, solo che il Collezionista è tutto meno che un

⁴⁶⁸ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 121.

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 103.

⁴⁷⁰ *Ivi*, p. 120.

⁴⁷¹ *Ibidem*.

⁴⁷² *Ivi*, p. 121.

Don Giovanni»⁴⁷³. Don Giovanni è colui che «trasgrediva con impudenza le convenzioni e le leggi»⁴⁷⁴ tanto che «peccava allegramente e rideva di Dio»⁴⁷⁵. Il grande seduttore era, a tutti gli effetti, «un personaggio da tragedia»⁴⁷⁶, al contrario del nuovo donnaiolo che «non ha nulla in comune né con la tragedia né con il dramma»⁴⁷⁷. Quest'ultimo è, appunto, «uno schiavo»⁴⁷⁸ che si limita a ubbidire alle convenzioni del mondo attuale in cui vive, in quanto «il collezionismo è entrato nel novero delle buone maniere, del bon ton, è quasi un obbligo»⁴⁷⁹. La conclusione avvalorata la tesi del primario in quanto Havel, assumendo il ruolo di «Grande Collezionista»⁴⁸⁰, può essere paragonato alla morte che ha posto fine all'era del Don Giovanni e alla grandezza tragica di colui che, pur di continuare le proprie conquiste, era disposto a essere condannato. Se da un lato la digressione interrompe, provvisoriamente, la narrazione della storia, dall'altro lato serve all'autore per riflettere sul cambiamento dei tempi. Mentre l'esistenza del Don Giovanni, scontrandosi con le convenzioni morali del tempo, assume connotati tragici, l'esistenza del nuovo libertino appare in tutta la sua mediocrità. La fine del dongiovannismo testimonia la trasformazione della tragedia in farsa e la vittoria del conformismo contro l'anticonformismo. I nuovi donnaioli dell'epoca moderna, come Havel, non lottano più contro la morale della loro epoca ma si conformano a essa.

La riflessione saggistica di Havel occupa, nell'economia del racconto, uno spazio maggiore rispetto alla precedente digressione formulata da Adolf in *Io, un povero dio*. Siamo, però, ancora lontani da quello che Kundera definisce «saggio specificatamente romanzesco»⁴⁸¹, in cui è l'«io romanziere»⁴⁸² a ritagliarsi un proprio spazio testuale, rendendo visibile la propria presenza e introducendo nel testo una speculazione saggistica. Tale tipologia di saggio comincia progressivamente a emergere nei racconti *La mela d'oro dell'eterno desiderio* ed *Eduard e Dio*, nei quali la riflessione saggistica viene articolata direttamente dal narratore eterodiegetico.

⁴⁷³ *Ivi*, p. 120.

⁴⁷⁴ *Ivi*, pp. 120-121.

⁴⁷⁵ *Ivi*, p. 120.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

⁴⁷⁷ *Ivi*, p. 121.

⁴⁷⁸ *Ivi*, p. 120.

⁴⁷⁹ *Ivi*, p. 121.

⁴⁸⁰ *Ivi*, p. 120.

⁴⁸¹ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 118.

⁴⁸² Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 89.

La novella *La mela d'oro dell'eterno desiderio* contiene al suo interno un inserto saggistico che occupa interamente il capitolo intitolato *Un po' di teoria*. Il racconto è narrato in prima persona dal personaggio-narratore, uno scapolo che racconta le avventure erotiche vissute assieme all'amico Martin. I protagonisti cercano, invano, di concretizzare le loro conquiste amorose, illudendosi di poter protrarre la loro giovinezza senza successo. L'inserto saggistico *Un po' di teoria* permette di chiarire le principali fasi di seduzione che i due donnaioli mettono in atto per tentare di realizzare le loro avventure erotiche: la cosiddetta fase di «registrazione»⁴⁸³ e la successiva fase di «contattamento»⁴⁸⁴. Come il resto della narrazione della novella, anche la breve digressione saggistica è narrata in prima persona dal personaggio-narratore che, però, sembra abbandonare momentaneamente la funzione di personaggio della storia, per assumere il ruolo di teorico che espone ai propri lettori una sorta di trattato sulla seduzione e il corteggiamento. L'«io romanziero»⁴⁸⁵ comincia la propria trattazione dalla prima fase, durante la quale è necessario conoscere e annotare i nomi del maggior numero possibile di donne: «la cosa più problematica non è *sedurre* una ragazza, ma piuttosto, se si hanno grandi pretese dal punto di vista quantitativo, *conoscere* sempre un numero sufficiente di ragazze che non siano state ancora da noi sedotte»⁴⁸⁶. Lo scopo di questa prima fase consiste nel conoscere un numero sufficientemente ampio di donne da poter contattare per un eventuale futuro appuntamento. La fase successiva è, infatti, il cosiddetto «contattamento»⁴⁸⁷ che costituisce «il livello superiore di questa attività e significa che con una certa donna entriamo in relazione, facciamo la sua conoscenza, ci apriamo un varco verso di lei»⁴⁸⁸.

Il vero donnaiolo è colui che, proiettato verso il futuro, è alla ricerca continua di nuove avventure erotiche e che, quindi, «deve preoccuparsi soprattutto di avere un numero sufficiente di donne *registrate e contattate*»⁴⁸⁹. Avere a disposizione un gran numero di donne garantisce al libertino la possibilità di continuare a vivere avventure amorose, come

⁴⁸³ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 55.

⁴⁸⁴ *Ivi*, p. 56.

⁴⁸⁵ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 89.

⁴⁸⁶ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 55.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

i due protagonisti del racconto che si illudono di poter essere ancora due giovani donnaioli.

In *Eduard e Dio* emerge ancor di più la presenza dell'«io romanziere»⁴⁹⁰ che introduce una propria digressione saggistica di carattere storico. La riflessione, esposta direttamente dal narratore eterodiegetico, si estende nel terzo capitolo del racconto. Il narratore si sofferma a riflettere sul contesto storico in cui è ambientata la storia e sui due movimenti, l'uno di fede cattolica l'altro di fede comunista, che si contrappongono nell'epoca in cui è ambientata la novella. La linea di demarcazione tra i due schieramenti serve a entrambi i movimenti per distinguersi gli uni dagli altri, affermando la propria identità politica. I comunisti «hanno lottato per ciò che essi chiamano rivoluzione»⁴⁹¹ e «coltivano il grande orgoglio che ha nome: *stare dalla parte giusta del fronte*»⁴⁹². Con il passare del tempo, però, la rivoluzione comunista comincia progressivamente ad allontanarsi dai suoi ideali fino a trasformarsi in un regime totalitario, oppressivo e violento nei confronti di chi fosse ostile allo spirito comunista. Come afferma il narratore, quindi, «non meraviglia che vecchi partigiani della rivoluzione si sentissero ingannati e si affrettassero perciò a cercare dei fronti *sostitutivi*; grazie alla religione, essi (in quanto atei opposti ai credenti) potevano stare nuovamente dalla parte giusta»⁴⁹³. Questa linea di confine, però, risulta utile anche ai cattolici che, contrapponendosi agli ideali comunisti, rimarcano la propria identità.

La digressione saggistica del narratore si inserisce coerentemente nel testo. I due personaggi femminili della storia romanzesca, Alice e la direttrice, rappresentano i due opposti schieramenti politici, rispettivamente quello cattolico e quello comunista. Anche in questo caso, quindi, la digressione non risulta essere svincolata dalla storia ma prende spunto dal ruolo che gli stessi personaggi assumono nella vicenda.

Gli esempi osservati dimostrano come *Amori ridicoli* costituisca un'officina in cui l'autore sperimenta il registro saggistico, per perfezionarlo poi nei romanzi successivi. L'interruzione della storia romanzesca per accogliere nel testo la riflessione saggistica, lo sviluppo armonico e coerente della digressione all'interno del racconto e l'aumento del grado di polifonia con l'inserimento del registro saggistico sono elementi che si riscontrano anche nella lettura dei successivi romanzi.

⁴⁹⁰ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 89.

⁴⁹¹ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 218.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ *Ibidem*.

4.2 I saggi romanzeschi e l'io romanziere

I «saggi specificatamente romanzeschi»⁴⁹⁴ si sviluppano, in particolare, negli ultimi tre libri scritti in lingua ceca (*Il libro del riso e dell'oblio*, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, *L'immortalità*). Questi romanzi sono stati composti in Francia, quando lo scrittore, esule, si era ormai trasferito nel nuovo paese. Essi costituiscono un piccolo gruppo all'interno del ciclo dei sei romanzi cechi (*Lo scherzo*, *La vita è altrove*, *Il valzer degli addii*, *Il libro del riso e dell'oblio*, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* e *L'immortalità*)⁴⁹⁵. Il primo dei romanzi scritti in Francia (*Il libro del riso e dell'oblio*) è stato inoltre composto dopo una pausa di circa sette anni dalla scrittura dell'ultima opera *Il valzer degli addii*: «Soltanto un anno dopo il nostro arrivo in Francia (e proprio grazie alla Francia) mi rimisi [...] a scrivere, in capo a sei anni di interruzione»⁴⁹⁶. Si può concludere, come sostiene Simona Carretta, che gli ultimi tre romanzi cechi rappresentino «una svolta nell'opera kunderiana»⁴⁹⁷, anche perché la loro composizione formale presenta un maggior grado di sperimentazione. Essi si differenziano, rispetto ai romanzi cechi precedenti, proprio per la loro «maggiore audacia compositiva, associata a un incremento della componente saggistica»⁴⁹⁸. La presenza del registro saggistico, integrato armonicamente nella narrazione della storia, li rende «i tre romanzi più meditativi»⁴⁹⁹ dell'universo romanzesco kunderiano.

Nei saggi romanzeschi degli ultimi romanzi cechi è l'«io romanziere»⁵⁰⁰ a prendere direttamente la parola, offrendo ai lettori una parentesi di riflessione saggistica. In tale modo, il romanziere rende visibile la propria presenza nel testo e, contemporaneamente, la digressione saggistica gli consente di approfondire una determinata categoria tematica presente all'interno dell'opera. Tale tecnica saggistica era già stata impiegata, come osservato precedentemente, nelle novelle *La mela d'oro dell'eterno desiderio* e *Eduard e Dio*.

⁴⁹⁴ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 118.

⁴⁹⁵ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, pp. 27-34.

⁴⁹⁶ Kundera Milan, *I testamenti traditi*, Milano, Adelphi Edizioni, 2002, pp. 161-162.

⁴⁹⁷ Carretta Simona, *Il romanzo a variazioni*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2019, p. 199.

⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 200.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 89.

Nel quarto romanzo ceco (*Il libro del riso e dell'oblio*) la narrazione è condotta da un narratore autoriale che interviene direttamente nella storia con osservazioni e riflessioni saggistiche. Nelle digressioni il narratore approfondisce determinati argomenti tematici attorno ai quali è strutturato il romanzo, come la grafomania e la *litost*. Il tema relativo all'«ipertrofia della scrittura»⁵⁰¹, ad esempio, viene sviluppato nella quarta parte del romanzo, dal titolo *Le lettere perdute*. La protagonista è la vedova ed esule Tamina che cerca invano di recuperare i diari e le lettere d'amore del marito per preservare il ricordo ormai sbiadito del suo defunto sposo. Il romanziere introduce il saggio romanzesco sulla grafomania a partire da un episodio che, verificatosi nel piano della finzione, lo ha coinvolto personalmente in qualità di personaggio. Durante un viaggio in macchina per Parigi, il personaggio-narratore dialoga con l'autista, il quale gli rivela di dedicarsi alla scrittura per occupare le ore in cui, a causa dell'insonnia, non riesce a riposare: «Questa conversazione con l'autista mi ha di colpo chiarito la natura dell'attività di scrittore. Scriviamo libri perché i nostri figli non si interessano a noi. Ci rivogliamo al mondo anonimo perché nostra moglie si tura le orecchie quando le parliamo»⁵⁰². L'esigenza di scrivere e pubblicare libri deriva dalla volontà di essere ascoltati e lodati dall'esterno: «tutti soffrono all'idea di scomparire senza essere stati visti né uditi in un universo indifferente e vogliono, finché c'è ancora tempo, trasformare se stessi in un universo di parole»⁵⁰³. Il narratore, proseguendo nella sua trattazione saggistica, dà una precisa definizione della grafomania, intesa come «l'ossessione di scrivere libri»⁵⁰⁴, per essere riconosciuti e ricordati dal maggior numero di persone. Mentre «l'invenzione della stampa permise un tempo agli uomini di comprendersi a vicenda»⁵⁰⁵, «nell'epoca della grafomania universale»⁵⁰⁶ ciascuno pubblica le proprie memorie e avventure per rendere celebre la propria ordinaria e mediocre esistenza, senza voler instaurare un dialogo con l'altro. La grafomania si origina dall'isolamento nel quale gli uomini si rinchiudono, ovvero dalla loro incapacità di ascoltarsi vicendevolmente, senza sovrastarsi gli uni con

⁵⁰¹ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 127.

⁵⁰² Kundera Milan, *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano, Bompiani, 1985, p. 101.

⁵⁰³ *Ivi*, p. 116.

⁵⁰⁴ *Ivi*, p. 102.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ *Ibidem*.

gli altri. Sordi ai racconti altrui, ciascuno «si circonda dei propri segni come di un muro di specchi che non lascia filtrare alcuna voce dall'esterno»⁵⁰⁷.

Il saggio romanzesco sulla grafomania si sviluppa coerentemente alla storia romanzesca della parte quarta. Bibi, l'amica di Tamina, decide di dedicarsi alla scrittura di un libro sulla propria vita, del tutto ordinaria e monotona, senza saper neanche scrivere, al solo scopo di rendere nota la propria esistenza. La digressione si sviluppa, quindi, congruentemente al «codice esistenziale»⁵⁰⁸ dei personaggi, in particolare di Bibi e dell'autista che incarnano la figura del grafomane. Tamina, invece, si mantiene al di fuori di questa «lotta per impadronirsi dell'orecchio altrui»⁵⁰⁹, che sembra accumunare l'umanità intera. La riflessione, inoltre, si lega al tema dell'oblio, uno dei temi maggiormente indagati nel corso del romanzo, e lo completa. L'ossessione del grafomane di pubblicare, per poter essere poi ricordato nel corso degli anni e dei secoli, rappresenta la lotta dell'uomo contro l'oblio. I libri incarnano, infatti, «la lotta della memoria contro l'oblio»⁵¹⁰, ovvero la lotta dell'uomo contro la temporaneità e fragilità della sua esistenza terrena.

Anche in *L'insostenibile leggerezza dell'essere* il romanziere interviene, in prima persona, con riflessioni saggistiche, ritagliandosi degli spazi testuali all'interno della storia romanzesca. Lo stesso Kundera ammette che: «È vero. Mi piace intervenire ogni tanto come autore, in prima persona»⁵¹¹. Già a partire dalla prima parte del romanzo (*La leggerezza e la pesantezza*) sono disseminate digressioni filosofiche che permettono al narratore di introdurre il personaggio di Tomáš, il cui «codice esistenziale»⁵¹² è costituito dall'antitesi tra leggerezza e gravità. Egli vorrebbe, infatti, condurre la propria vita all'insegna della leggerezza, libero da vincoli sociali e morali. Per tale motivo persegue il motto «einmal ist keinmal»⁵¹³, un proverbio tedesco che rappresenta un vero e proprio inno alla leggerezza: «Quello che avviene soltanto una volta è come se non fosse mai avvenuto. Se l'uomo può vivere solo una vita, è come se non vivesse affatto»⁵¹⁴. Per

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 50.

⁵⁰⁹ Kundera Milan, *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano, Bompiani, 1985, p. 90.

⁵¹⁰ *Ivi*, p. 8.

⁵¹¹ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 118.

⁵¹² *Ivi*, p. 50.

⁵¹³ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 16.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

introdurre il personaggio, l'«io romanziere»⁵¹⁵ comincia la narrazione riflettendo sul concetto dell'eterno ritorno formulato da Nietzsche: «Il mito dell'eterno ritorno afferma, per negazione, che la vita che scompare una volta per sempre, che non ritorna, è simile a un'ombra, è priva di peso [...] Non occorre tenerne conto»⁵¹⁶. Italo Calvino, riprendendo il concetto nietzschiano dell'eterno ritorno, dichiara che «ogni fatto diventa spaventoso se sappiamo che si ripeterà infinite volte»⁵¹⁷. Il protagonista, quindi, vive la propria vita con spensieratezza, consapevole della limitatezza della sua vita terrena. Se Tomáš sembra propendere verso il polo della leggerezza, il narratore riflette maggiormente su tale dicotomia, riprendendo anche il pensiero filosofico di Parmenide: «Che cosa dobbiamo scegliere, allora? La pesantezza o la leggerezza? Questa domanda se l'era posta Parmenide nel sesto secolo avanti Cristo»⁵¹⁸. Mentre il filosofo greco riteneva che «il leggero è positivo, il pesante è negativo»⁵¹⁹, l'«io romanziere»⁵²⁰ non nasconde la difficoltà di determinare quale dei due poli sia preferibile rispetto all'altro: «Una sola cosa è certa: l'opposizione pesante-leggero è la più misteriosa e la più ambigua tra tutte le opposizioni»⁵²¹. Nonostante il romanziere assuma le vesti di «filosofo»⁵²², riferendo concetti filosofici elaborati da Nietzsche e Parmenide, la sua riflessione saggistica non può essere definita tale ma «essa è intenzionalmente afilosofica, se non antifilosofica, cioè tenacemente autonoma rispetto a ogni sistema di idee precostituite; non giudica; non proclama verità; si interroga, si stupisce, sonda»⁵²³. Inoltre, a differenza del saggio filosofico, la meditazione romanzesca «non abbandona mai il cerchio magico della vita dei personaggi; è la vita dei personaggi ad alimentarla e giustificarla»⁵²⁴. Le digressioni saggistiche iniziali, infatti, si mantengono sempre «nel campo magnetico»⁵²⁵ del

⁵¹⁵ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 89.

⁵¹⁶ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 11.

⁵¹⁷ Calvino Italo, *L'insostenibile leggerezza dell'essere di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 181.

⁵¹⁸ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 13.

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 14.

⁵²⁰ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 89.

⁵²¹ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 14.

⁵²² Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 91.

⁵²³ Kundera Milan, *Il sipario*, Milano, Adelphi Edizioni, 2005, p. 83.

⁵²⁴ *Ibidem*.

⁵²⁵ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 93.

personaggio di Tomáš, il cui «codice esistenziale»⁵²⁶ viene indagato proprio da tali riflessioni saggistiche. Al contempo, esse non appaiono slegate né incongruenti rispetto alla trama ma si mantengono coerenti con lo sviluppo dei temi presenti nella narrazione. Una delle caratteristiche del saggio romanzesco è, appunto, quella di «non svilupparsi isolatamente, seguendo soltanto la propria logica»⁵²⁷ ma di mantenersi coerente con lo sviluppo della storia. Calvino, commentando *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, afferma che «tra i lettori di Kundera ci può essere chi s'appassiona di più alla vicenda e chi (io, per esempio) alle divagazioni. Ma anche queste si trasformano in racconto»⁵²⁸. Le digressioni nei romanzi cechi, quindi, sono talmente articolate da costituire un racconto parallelo, anche se sempre coerente, alla vicenda romanzesca.

La sesta parte del romanzo (*La Grande Marcia*) ospita, invece, un lungo saggio romanzesco sul Kitsch, sempre sotto forma di discorso dell'«io romanziere»⁵²⁹, definito da Květoslav Chvatík «una meditazione autoriale»⁵³⁰. Il narratore definisce il Kitsch come «l'ideale estetico dell'accordo categorico con l'essere»⁵³¹, ovvero «un mondo dove la merda è negata e dove tutti si comportano come se non esistesse»⁵³². Tale digressione romanzesca serve anche per spiegare l'atteggiamento del personaggio di Franz, il quale partecipa alla Grande Marcia del comunismo per conformarsi alla maggioranza delle persone. Come spiega Kundera in *L'arte del romanzo*: «La parola Kitsch designa l'atteggiamento di chi vuole piacere ad ogni costo e al maggior numero di persone. Per piacere, bisogna confermare quello che tutti vogliono sentir dire, bisogna mettersi al servizio dei luoghi comuni»⁵³³. Sabina, al contrario, lungo tutto il romanzo cerca di fuggire dal Kitsch e dalle sue manifestazioni.

La spiegazione saggistica comincia con la storia della morte del figlio di Stalin che, prigioniero nel corso della Seconda guerra mondiale, «fu internato in un campo di prigionia insieme a un gruppo di ufficiali inglesi. Avevano in comune le latrine. Il figlio

⁵²⁶ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 50.

⁵²⁷ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 93.

⁵²⁸ Calvino Italo, *L'insostenibile leggerezza dell'essere di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 180.

⁵²⁹ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 89.

⁵³⁰ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 137.

⁵³¹ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 254.

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 226.

di Stalin le lasciava sempre sporche. Agli inglesi non piaceva vedere le loro latrine sporche di merda, anche se si trattava della merda del figlio dell'uomo più potente della terra. [...] Glielo rimproverarono [...] Il figlio di Stalin non poté sopportare l'umiliazione»⁵³⁴. Attraverso il racconto di questa storia, il narratore vuole indurre il lettore a riflettere sul fatto che Jakov Stalin, il cosiddetto «figlio di Dio (perché suo padre era venerato come Dio)»⁵³⁵, e il concetto volgare dei bisogni dell'uomo sono intrinsecamente legati, contrariamente a quanto l'ideale estetico del Kitsch volesse far credere. Il narratore prosegue la riflessione, dichiarando che, «se non esiste differenza tra il sublime e l'infimo, se il figlio di Dio può esser giudicato per della merda»⁵³⁶, questa è la dimostrazione che l'ideale del Kitsch sia soltanto una «menzogna»⁵³⁷. Non sembra possibile, come nel caso del racconto della morte di Jakov Stalin, separare l'esistenza umana dalla sua parte volgare, essendo esse intrinsecamente legate. Il Kitsch, invece, si sforza di cancellare «dal proprio campo visivo tutto ciò che nell'esistenza umana è essenzialmente inaccettabile»⁵³⁸.

Anche i movimenti e partiti politici tentano di assoggettare gli uomini, nascondendo «il lato "oscuro" della vita: la sfera della morte e degli escrementi»⁵³⁹ e presentandosi, apparentemente, privi di difetti. Il narratore afferma che «il Kitsch è l'ideale estetico di tutti gli uomini politici, di tutti i partiti e i movimenti politici»⁵⁴⁰. Per raggiungere il maggior numero di cittadini e per persuaderli a conformarsi a essi, i partiti politici sfruttano tutti quegli apparati estetici del Kitsch: «the party slogans, party demagogy, and all that: that's intended to please. That's kitsch on a grand scale»⁵⁴¹. Gli uomini sottomettendosi all'influenza del Kitsch totalitario e al suo codice estetico, si conformano gli uni con gli altri e perdono, in tal modo, la propria individualità e coscienza.

Il lungo saggio romanzesco de *La Grande Marcia* approfondisce il tema del Kitsch, interrompendo temporaneamente la narrazione della storia. Lo stesso autore in *L'arte del romanzo* dichiara che «io abbandono la storia romanzesca per affrontare il mio tema (il

⁵³⁴ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 249.

⁵³⁵ *Ivi*, p. 250.

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ *Ivi*, p. 262.

⁵³⁸ *Ivi*, p. 254.

⁵³⁹ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 137.

⁵⁴⁰ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 257.

⁵⁴¹ McEwan Ian, *An Interview with Milan Kundera*, Granta, 1984, p. 30.

Kitsch) *direttamente*»⁵⁴². La funzione fondamentale della digressione saggistica consiste, appunto, nello sviluppo di un determinato tema dell'opera, riservando a esso uno spazio testuale più o meno lungo. Květoslav Chvatík sostiene che il saggio de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* «amplia la struttura tematica del romanzo, oltrepassa i confini di una storia d'amore tradizionale»⁵⁴³ e permette di introdurre un nuovo tema. A testimonianza di quanto sostenuto da Italo Calvino⁵⁴⁴ in relazione alla capacità di Kundera di trasformare le digressioni in racconti autonomi ma coerenti alla storia romanzesca, si può fare riferimento alle diverse riflessioni che il tema del Kitsch de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* ha alimentato⁵⁴⁵. Tra queste, Antonio Tabucchi critica la concezione radicale del Kitsch esposta dall'autore nel suo romanzo. Egli, infatti, ritiene che lo scrittore ceco, con la sua riflessione, abbia rappresentato il Kitsch come «una categoria totalizzante che trasforma la vita in una mostruosa trappola senza scampo»⁵⁴⁶. Al tempo stesso, Tabucchi giustifica tale «visione così radicale»⁵⁴⁷, ritenendo che essa sia il frutto dell'epoca storica in cui ha vissuto lo scrittore, con l'assuefazione del popolo ceco al totalitarismo stalinista. Sviluppando la digressione sul Kitsch, Milan Kundera da un lato approfondisce tale tema e il comportamento che i suoi personaggi hanno rispetto ad esso, dall'altro lato crea un racconto che offre un'occasione di riflessione anche al di fuori del romanzo.

«L'elemento meditativo ha senza dubbio un ruolo dominante»⁵⁴⁸ anche all'interno dell'ultimo romanzo ceco (*L'immortalità*), come riconosce Květoslav Chvatík. In particolare, come nel caso della sesta parte de *L'Insostenibile leggerezza dell'essere* completamente occupata dal saggio sul Kitsch, anche la parte quarta de *L'immortalità* ospita un intero saggio romanzesco sul cosiddetto «*homo sentimental*»⁵⁴⁹. Il titolo di

⁵⁴² Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 123.

⁵⁴³ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 137.

⁵⁴⁴ Calvino Italo, *L'insostenibile leggerezza dell'essere di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 180.

⁵⁴⁵ Un'interpretazione del Kitsch de *L'insostenibile leggerezza dell'essere* viene fornita anche da Italo Calvino, *Ivi*, pp. 183-185.

⁵⁴⁶ Tabucchi Antonio, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 188.

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

⁵⁴⁸ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 150.

⁵⁴⁹ Kundera Milan, *L'immortalità*, Milano, Adelphi Edizioni, 1993, p. 213.

tale parte deriva, appunto, dal termine impiegato dall'«io romanziere»⁵⁵⁰ per circoscrivere l'oggetto su cui verte il saggio romanzesco. Lo stesso autore, in una nota al romanzo, qualifica la parte quarta de *L'immortalità* al pari di un «saggio romanzesco»⁵⁵¹ e Květoslav Chvatík, concorde con la definizione autoriale, la considera, a tutti gli effetti, come «un *romanzo-saggio*»⁵⁵². In questo saggio romanzesco il romanziere interviene direttamente per contrapporre due culture diametralmente opposte tra di loro, da un lato quella romantica e dall'altro quella classica, e i relativi atteggiamenti che ne conseguono. Cogliendo la radicale inconciliabilità «tra la maturità dei *classici* e l'immaturità e il sentimentalismo dei *romantici*»⁵⁵³, il narratore critica l'eccessivo sentimentalismo della cultura romantica e il cosiddetto «*homo sentimentalis*»⁵⁵⁴, frutto di quella stessa epoca del Romanticismo. Nel corso della sua trattazione saggistica, il romanziere afferma che «l'Europa ha fama di civiltà fondata sulla ragione»⁵⁵⁵, ma, al tempo stesso, egli riconosce che «si potrebbe dire altrettanto bene che è una civiltà del sentimento: ha creato un tipo d'uomo che io chiamo: *homo sentimentalis*»⁵⁵⁶. L'«io romanziere»⁵⁵⁷ sostiene che ai sentimenti venga conferita un'importanza fondamentale fin dall'epoca del cristianesimo, a partire dall'insegnamento di Sant'Agostino: «*Ama Dio e fa' ciò che vuoi!*»⁵⁵⁸. Attraverso il precetto cristiano di Agostino, «il criterio del bene e del male è stato posto nell'anima individuale ed è diventato soggettivo. Se l'anima del tal dei tali è piena d'amore, è tutto a posto: egli è buono e tutto ciò che fa è buono»⁵⁵⁹. In tal modo i sentimenti, e soprattutto il sentimento dell'amore, sono divenuti criteri di valutazione della morale di ogni uomo, dapprima nell'epoca cristiana e successivamente anche all'interno della civiltà europea. Proseguendo nella riflessione saggistica, l'«io romanziere»⁵⁶⁰ avvalorava la propria tesi,

⁵⁵⁰ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 89.

⁵⁵¹ Nota di Milan Kundera su *L'immortalità*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 250.

⁵⁵² Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 146.

⁵⁵³ *Ivi*, p. 156.

⁵⁵⁴ Kundera Milan, *L'immortalità*, Milano, Adelphi Edizioni, 1993, p. 213.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁵⁷ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 89.

⁵⁵⁸ Kundera Milan, *L'immortalità*, Milano, Adelphi Edizioni, 1993, p. 213.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

⁵⁶⁰ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 89.

affermando che secondo la concezione della civiltà europea «se uccidete qualcuno freddamente, per denaro, non avete scusanti [...]; se poi lo uccidete per un amore infelice o per gelosia, la giuria simpatizzerà per voi»⁵⁶¹. Da queste convinzioni, diffuse soprattutto in epoca romantica, le quali elevano ed esaltano i sentimenti, nasce l'«*homo sentimental*»⁵⁶², colui che «non può essere definito come un uomo che ha sentimenti (poiché tutti li abbiamo), ma come un uomo che ha innalzato i sentimenti a valori»⁵⁶³. L'«io romanziere»⁵⁶⁴, oltre a ritagliarsi un proprio spazio testuale, sembra anche prendere posizione contro l'eccessivo sentimentalismo dell'epoca romantica, criticando l'esibizione dei sentimenti e schierandosi implicitamente a favore della cultura classica.

Il romanziere, inoltre, opera un breve *excursus* sulla musica del Romanticismo nella quale trova espressione proprio quel culto romantico dell'interiorità che egli aveva precedentemente esaminato: «Europa: la grande musica e l'*homo sentimental*. Due gemelli sdraiati fianco a fianco nella stessa culla»⁵⁶⁵. Il narratore, in veste di «musicologo»⁵⁶⁶, spiega come «la musica non solo ha insegnato agli europei ad essere ricchi di sentimento ma anche ad adorare il proprio sentimento e il proprio io sensibile»⁵⁶⁷. Egli, infatti, definisce la musica come «una pompa per gonfiare l'anima»⁵⁶⁸, capace di amplificare i sentimenti e infiammare l'"io" di ogni ascoltatore. Il romanziere conclude tale *excursus* musicologico, citando Gustav Mahler, il compositore con cui si esaurisce il periodo tardo-romantico della musica: «Mahler è l'ultimo grande compositore europeo che ancora si rivolge ingenuamente e direttamente all'*homo sentimental*. Dopo Mahler, il sentimento della musica diviene sospetto; Debussy voleva incantarci, non commuoverci, e Stravinsky addirittura si vergogna del sentimento»⁵⁶⁹.

Nonostante il maggior spazio testuale riservato alla riflessione saggistica rispetto all'azione romanzesca, tuttavia in *L'immortalità* «la meditazione di Kundera rimane

⁵⁶¹ Kundera Milan, *L'immortalità*, Milano, Adelphi Edizioni, 1993, p. 214.

⁵⁶² *Ivi*, p. 213.

⁵⁶³ *Ivi*, p. 214.

⁵⁶⁴ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 89.

⁵⁶⁵ Kundera Milan, *L'immortalità*, Milano, Adelphi Edizioni, 1993, p. 224.

⁵⁶⁶ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 91.

⁵⁶⁷ Kundera Milan, *L'immortalità*, Milano, Adelphi Edizioni, 1993, p. 224.

⁵⁶⁸ *Ivi*, pp. 224-225.

⁵⁶⁹ *Ivi*, p. 225.

romanzesca»⁵⁷⁰. Květoslav Chvatík dimostra che la riflessione sull'«*homo sentimental*»⁵⁷¹ non corrisponde a «una speculazione astratta»⁵⁷² in quanto essa rimane «sempre legata ai personaggi e ai temi del romanzo»⁵⁷³. Il termine «*homo sentimental*»⁵⁷⁴, infatti, può essere esteso anche al personaggio di Bettina Brentano, protagonista, insieme a Goethe, di una delle linee narrative che compongono il romanzo. La riflessione trae spunto da una delle trame romanzesche dell'opera, in particolare quella relativa alla storia dell'amore romantico che ha coinvolto Bettina e il grande poeta. Il narratore, nella sua digressione saggistica, tenta di discolpare Goethe dalle accuse che gli furono mosse per aver rifiutato l'amore della giovane amante: «Nell'eterno processo intentato contro Goethe, sono stati pronunciati innumerevoli atti di accusa e testimonianze concernenti il caso Bettina»⁵⁷⁵. Critica, invece, le testimonianze favorevoli a Bettina, tra le quali in particolare le dichiarazioni di Rainer Maria Rilke, «il più grande poeta tedesco dopo Goethe»⁵⁷⁶, Romain Rolland «che tra gli anni Venti e Trenta era uno dei romanzieri più letti»⁵⁷⁷ e infine quella di Paul Éluard, poeta e «cantore dell'amore»⁵⁷⁸. Ad esempio, nella sua testimonianza Rolland dà una definizione di Bettina prossima a quella di «*homo sentimental*»⁵⁷⁹: «“pazza e saggia” [...], è “pazzamente viva e briosa” con un cuore “tenero e pazzo”»⁵⁸⁰. Tutti questi attributi mantengono un'accezione positiva nella cultura romantica e post-romantica, come dichiara il narratore: «E noi sappiamo che per l'*homo sentimental* le parole matto, pazzo, pazzia [...] indicano l'esaltazione del sentimento liberato dalla censura (i deliri attivi della passione, direbbe Éluard) e sono dunque pronunciate con commossa ammirazione»⁵⁸¹. Contrariamente all'atteggiamento distaccato di Goethe nei confronti del culto romantico, Bettina esibisce i propri sentimenti e li ostenta, rientrando, a pieno titolo, nella definizione di «*homo sentimental*»⁵⁸². Essa,

⁵⁷⁰ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 146.

⁵⁷¹ Kundera Milan, *L'immortalità*, Milano, Adelphi Edizioni, 1993, p. 213.

⁵⁷² Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 146.

⁵⁷³ *Ibidem*.

⁵⁷⁴ Kundera Milan, *L'immortalità*, Milano, Adelphi Edizioni, 1993, p. 213.

⁵⁷⁵ *Ivi*, p. 207.

⁵⁷⁶ *Ibidem*.

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

⁵⁷⁹ *Ivi*, p. 213.

⁵⁸⁰ *Ivi*, p. 229.

⁵⁸¹ *Ibidem*.

⁵⁸² *Ivi*, p. 213.

infatti, sfoggia il proprio amore nei confronti di Goethe con lo scopo di mettere in luce la propria immagine: «ciò che la spingeva al suo amore per Goethe non era Goethe, ma la seducente immagine della Bettina-bambina innamorata del vecchio poeta»⁵⁸³.

Simona Carretta sostiene, a buon diritto, che «fra i contemporanei Kundera è colui che ha attinto con maggior consapevolezza alle risorse compositive del romanzo»⁵⁸⁴. Questo riconoscimento vale anche per il registro saggistico⁵⁸⁵. L'autore, infatti, è stato in grado di amalgamare, armonicamente e coerentemente, la digressione saggistica con la narrazione romanzesca, dando origine a «una delle innovazioni più audaci che un romanziere abbia osato nell'epoca dell'arte moderna»⁵⁸⁶. Ancor di più rispetto ad *Amori ridicoli*, nei romanzi cechi i saggi romanzeschi, grazie alla loro maggiore estensione e articolazione, riescono a formare delle storie parallele e interne a quella principale, pur mantenendosi coerenti alla vicenda narrata.

⁵⁸³ *Ivi*, pp. 230-231.

⁵⁸⁴ Carretta Simona, *Il romanzo a variazioni*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2019, p. 190.

⁵⁸⁵ Gianni Celati, a proposito de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, riconosce, infatti, a Milan Kundera il merito di essere riuscito a «coinvolgere nel racconto la riflessione su categorie astratte dell'esperienza, le categorie che derivano dalla lingua dei filosofi. Questa possibilità rimessa in gioco da Kundera è ciò che rende il suo romanzo fuori dall'usuale», Celati Gianni, *La telepatia sentimentale di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 215.

⁵⁸⁶ Kundera Milan, *Il sipario*, Milano, Adelphi Edizioni, 2005, p. 82.

5. La composizione architettonica e gli archetipi formali

Nei precedenti capitoli sono state analizzate le principali tecniche narrative che, sperimentate nei racconti di *Amori ridicoli*, sono state successivamente utilizzate, spesso in forma rielaborata e perfezionata nei romanzi cechi. Ampliando la prospettiva, il seguente capitolo si prefigge di esaminare la composizione formale del racconto *Il simposio*, successivamente impiegata da Kundera per la struttura del suo terzo romanzo (*Il valzer degli addii*).

L'«archetipo formale»⁵⁸⁷ fondato sul numero cinque costituisce la struttura architettonica de *Il simposio*; il racconto è, infatti, suddiviso in cinque atti durante i quali si compie l'azione romanzesca. Tale struttura narrativa viene poi recuperata nel romanzo *Il valzer degli addii*, la cui storia romanzesca è distribuita nell'arco di cinque giornate, ciascuna delle quali corrispondente a una delle cinque parti del romanzo. Come viene chiarito nell'intervista con Christian Salmon, le opere romanzesche kunderiane sono strutturate secondo due differenti «forme archetipiche»⁵⁸⁸. L'una, impiegata ne *Il simposio* e ne *Il valzer degli addii*, rappresenta una «composizione del tipo *vaudeville*, omogenea, teatrale»⁵⁸⁹ che si basa su una suddivisione della trama in cinque parti. L'altra, invece, rappresenta una «composizione polifonica»⁵⁹⁰, la cui struttura architettonica è «fondata sul numero sette»⁵⁹¹.

I restanti romanzi cechi sono infatti suddivisi ciascuno in sette parti e presentano una struttura architettonica particolarmente articolata e complessa rispetto alla composizione formale de *Il simposio* e de *Il valzer degli addii*, adottando una struttura più “grave” e ampia, a partire dal numero delle parti in cui sono suddivisi. In tali romanzi, inoltre, la sesta parte costituisce, nella maggior parte dei casi, un capovolgimento della storia fin a quel momento narrata. Ad esempio, in *Lo scherzo* la sesta parte introduce il punto di vista di Kostka che offre ai lettori una nuova interpretazione della vicenda del soldato Ludvík. Anche la sesta parte di *La vita è altrove* «apre nel muro del romanzo una finestra segreta»⁵⁹², attraverso la quale viene introdotto nella storia un nuovo personaggio, il

⁵⁸⁷ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 137.

⁵⁸⁸ *Ivi*, p. 140.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

⁵⁹¹ *Ibidem*.

⁵⁹² *Ivi*, p. 125.

quarantenne. Spostando l'«osservatorio»⁵⁹³ tre anni dopo la morte di Jaromil, la prospettiva del nuovo personaggio e la sua vicenda permettono ai lettori di conoscere, sotto un diverso punto di vista, la storia d'amore e la successiva delezione del poeta a danno della rossa.

Nel quinto romanzo ceco (*L'insostenibile leggerezza dell'essere*) la penultima parte è occupata dalla lunga digressione saggistica sul Kitsch, la «maschera ipocrita di tutti gli orrori»⁵⁹⁴ contro cui Sabina combatte.

Nell'ultimo romanzo ceco, *L'immortalità*, la sesta parte costituisce ancora una «finestra»⁵⁹⁵ dentro il romanzo, dalla quale il lettore, venendo informato della storia d'amore tra la flautista e il personaggio di Rubens, conosce il personaggio di Agnes da una prospettiva totalmente diversa rispetto a quella che gli era stata offerta fino a questo momento.

Il libro del riso e dell'oblio adotta anch'esso un'architettura basata sull'«archetipo formale»⁵⁹⁶ del sette. Rispetto agli altri romanzi, ne *Il libro del riso e dell'oblio* l'unità d'azione è talmente labile che le singole parti sembrano totalmente indipendenti tra di loro per trama e personaggi. A seguito di questo «spodestamento della trama»⁵⁹⁷, l'unità del romanzo risulta essere conferita solamente da una serie di temi e motivi che, sotto forma di variazioni, vengono indagati nel corso della narrazione. L'autore, conversando con Philip Roth, dichiara che «l'unità di un libro non deve per forza derivare dalla trama, può essere fornita dal tema. Nel mio ultimo libro i temi sono due: il riso e l'oblio»⁵⁹⁸. La composizione formale de *Il libro del riso e dell'oblio*, costituita da sette parti indipendenti tra di loro, si ispira alla struttura architettonica della raccolta di *Amori ridicoli*. L'autore in persona ammette un'influenza diretta. Riferendosi all'edizione definitiva di *Amori ridicoli*, dalla quale sono stati esclusi tre racconti (*Io, un povero dio*, *Sorellina delle mie sorelline*, *Il messaggero*), dichiara che «quando ho messo a punto la stesura definitiva, [...] l'insieme è diventato estremamente coerente, tanto da prefigurare la composizione

⁵⁹³ Kundera Milan, *La vita è altrove*, Trento, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, p. 246.

⁵⁹⁴ Calvino Italo, *L'insostenibile leggerezza dell'essere di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 183.

⁵⁹⁵ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 125.

⁵⁹⁶ *Ivi*, p. 137.

⁵⁹⁷ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 99.

⁵⁹⁸ Roth Philip, *Conversazione a Londra e nel Connecticut con Milan Kundera*, in: *Chiacchiere di bottega: uno scrittore, i suoi colleghi e il loro lavoro*, a cura di P. Roth, Torino, Einaudi, 2004, p. 93.

del *Libro del riso e dell'oblio*»⁵⁹⁹. Sebbene *Amori ridicoli* non possa essere definito al pari di un romanzo, la sua architettura è stata assunta come modello. Anche questa raccolta è, infatti, composta da sette diverse storie romanzesche accumulate da determinati temi, quali l'amore e la mistificazione, che vengono investigati, da diverse prospettive, in tutti i racconti. L'unità tematica conferisce, quindi, unitarietà e coesione ai sette racconti di *Amori ridicoli* così come si verifica per le parti de *Il libro del riso e dell'oblio*. Inoltre, la quarta e la sesta novella, intitolate rispettivamente *Il simposio* e *Il dottor Havel vent'anni dopo*, sono accumulate dalla presenza dello stesso protagonista: il dottor Havel, colui che incarna il ruolo di seduttore per antonomasia. Allo stesso modo, anche in altri due capitoli del *Libro del riso e dell'oblio* compare lo stesso personaggio di Tamina, protagonista delle parti quarta (*Le lettere perdute*) e sesta (*Gli angeli*).

Dunque, anche la raccolta *Amori ridicoli* è caratterizzata dalla presenza del numero sette che ritorna, insistentemente, nella struttura dei singoli romanzi cechi (con l'eccezione, già osservata, de *Il valzer degli addii*). Nel suo saggio *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, François Ricard ha analizzato questo «ritorno quasi ossessivo del numero sette»⁶⁰⁰ all'interno del ciclo di romanzi cechi. Oltre all'impiego della lingua ceca, la presenza del numero sette, questo «singolarissimo tratto architettonico»⁶⁰¹, conferisce coesione al primo ciclo di romanzi kunderiani. Il numero sette corrisponde, innanzitutto, al numero di opere romanzesche scritte in ceco dallo scrittore (*Lo scherzo*, *Amori ridicoli*, *La vita è altrove*, *Il valzer degli addii*, *Il libro del riso e dell'oblio*, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* e *L'immortalità*). Inoltre, sei di questi libri (compresa la raccolta *Amori ridicoli*) sono strutturati secondo l'«archetipo formale»⁶⁰² del numero sette: «intorno a questo numero ruota non soltanto l'organizzazione generale dell'insieme (sette romanzi), ma anche la struttura interna di ciascuna delle opere che lo compongono, anch'esse suddivise in sette parti, tutte tranne il romanzo centrale, *Il valzer degli addii*»⁶⁰³. L'unica eccezione a questa «perfezione matematica»⁶⁰⁴ è rappresentata infatti dal terzo romanzo, fondato su una struttura narrativa a cinque. François Ricard, acutamente,

⁵⁹⁹ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 125.

⁶⁰⁰ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 29.

⁶⁰¹ *Ibidem*.

⁶⁰² Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 137.

⁶⁰³ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 29.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

constata che «questa eccezione, rompendo la monotonia della regola, produce l'effetto di metterla ancor più fortemente in evidenza»⁶⁰⁵. Inoltre, *Il valzer degli addii* accentua ancor di più questa struttura matematica quasi perfetta in quanto occupa la posizione centrale del ciclo di romanzi kunderiani, così come *Il simposio* che rappresenta anch'esso il racconto centrale della raccolta delle sette novelle e del quale ne riprende la struttura narrativa a cinque. La specularità delle due storie romanzesche, strutturate attorno al numero cinque, sottolinea la «perfezione matematica»⁶⁰⁶ che caratterizza il ciclo di romanzi cechi.

Kundera in *L'arte del romanzo* precisa che «la forma di un romanzo, la sua “struttura matematica”, non è qualcosa di calcolato; è un imperativo inconscio, un'ossessione»⁶⁰⁷. Lo scrittore si limita a ubbidire a questo «imperativo profondo, inconscio, incomprensibile»⁶⁰⁸, confessando che si tratti di «un archetipo della forma al quale non posso sottrarmi»⁶⁰⁹. In particolare, il romanziere ammette che inizialmente, durante la fase di stesura de *La vita è altrove*, il romanzo era diviso in sei parti ma «non ero soddisfatto. La storia mi sembrava piatta»⁶¹⁰. Inserendo una nuova parte e un nuovo personaggio (il quarantenne), si rese immediatamente conto che «di colpo, tutto fu perfetto»⁶¹¹. A testimonianza di come la struttura narrativa si imponga inconsciamente nella storia, Kundera confessa che solamente «più tardi mi sono reso conto che questa sesta parte corrispondeva alla sesta parte dello *Scherzo* (“Kostka”), che introduce anch'essa nel romanzo un personaggio esterno, e apre nel muro del romanzo una finestra segreta»⁶¹². Proseguendo con gli altri romanzi, e in particolare con la composizione de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, il romanziere era intenzionato a «spezzare la fatalità del numero sette»⁶¹³. Il quinto romanzo, sulla base della testimonianza di Kundera, era dapprima suddiviso in sei parti «ma la prima continuava a sembrarmi informe. Alla fine, ho capito che questa parte era fatta in realtà di due parti, simili a due gemelle siamesi che [...] bisogna separare»⁶¹⁴. Per queste ragioni, i romanzi kunderiani (ad esclusione de

⁶⁰⁵ *Ibidem.*

⁶⁰⁶ *Ibidem.*

⁶⁰⁷ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 133.

⁶⁰⁸ *Ivi*, p. 126.

⁶⁰⁹ *Ibidem.*

⁶¹⁰ *Ivi*, p. 124.

⁶¹¹ *Ivi*, p. 125.

⁶¹² *Ibidem.*

⁶¹³ *Ibidem.*

⁶¹⁴ *Ivi*, pp. 125-126.

Il valzer degli addii) risultano essere delle «varianti della stessa architettura fondata sul numero sette»⁶¹⁵, in quanto si costruiscono attorno a una stessa struttura formale.

Con la composizione del ciclo dei romanzi francesi (*La lentezza*, *L'identità*, *L'ignoranza*), Kundera abbandona l'«archetipo formale»⁶¹⁶ del numero sette e cinque, rivolgendosi a strutture narrative più brevi. Nel suo saggio *La gioiosa freddezza di Milan Kundera*, Pietro Citati osserva che con la scrittura dei libri francesi, l'autore dice addio, oltre alla lingua ceca, anche alle «grandi strutture architettoniche della giovinezza e della maturità»⁶¹⁷. In questi nuovi romanzi, lo scrittore si serve di una composizione formale del tutto differente dalle precedenti: la forma della cosiddetta «fuga romanzesca»⁶¹⁸. Mentre la struttura narrativa estesa e articolata dei romanzi cechi è paragonabile alla «grande forma della sonata»⁶¹⁹, la struttura breve dei romanzi francesi riprende invece la forma musicale della fuga. Sia la sonata che la fuga sono entrambe forme musicali che lo scrittore adotta, come schemi architettonici-strutturali, nelle sue opere romanzesche. Come si ha già avuto modo di osservare, la formazione musicale dello scrittore ceco ha esercitato una profonda influenza sulla sua attività di romanziere⁶²⁰; e infatti Gianluca Ladda ha osservato che «Milan Kundera si è rifatto, [...], a diverse forme musicali, dalla forma-sonata alla fuga»⁶²¹, «aprendo le porte dei suoi romanzi alla musica»⁶²². Il romanziere considera le due arti, quella musicale e quella romanzesca, «due linee parallele»⁶²³ che possono dialogare e influenzarsi in un «rapporto interartistico»⁶²⁴. Tra le due, però, la struttura compositiva del romanzo può trarre maggiore ispirazione dalle forme musicali⁶²⁵. La musica, infatti, proprio «per la commistione perfetta tra forma e

⁶¹⁵ *Ivi*, p. 126.

⁶¹⁶ *Ivi*, p. 137.

⁶¹⁷ Citati Pietro, *La gioiosa freddezza di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 301.

⁶¹⁸ Rizzante Massimo, *L'Arte della fuga romanzesca. Sull'Ignoranza di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 327.

⁶¹⁹ *Ivi*, p. 329.

⁶²⁰ Per l'influenza della formazione musicale di Kundera sulla sua attività di romanziere si rimanda al capitolo terzo.

⁶²¹ Ladda Gianluca e Piras Marcello, *La musica in Milan Kundera*, in «Rivista Italiana Di Musicologia», vol. 38, no.1, 2003, p. 127.

⁶²² *Ivi*, p. 120.

⁶²³ Colangelo Stefano, *Nota per una lettura contrappuntistica di Milan Kundera*, in: «Il Verri», *Romanzo/Musica*, n. 71 (2019), Milano, Edizioni del Verri, 2019, p. 17.

⁶²⁴ Carretta Simona, *Composizione versus combinazione: Kundera e il ritorno alla forma*, in: «Il Verri», *Romanzo/Musica*, n. 71 (2019), Milano, Edizioni del Verri, 2019, p. 41.

⁶²⁵ Milan Kundera afferma che le forme musicali servono come modello per le altre arti, tra le quali è compresa anche l'arte del romanzo: «La musica è il piacere della forma e in questo senso non rappresenta un'eccezione fra le arti; anzi, è proprio in questo senso che essa serve da paradigma, da modello per tutte

contenuto che la caratterizza»⁶²⁶, è stata capace di creare «certe strutture compositive i cui principi basilari possono essere ripresi e rielaborati dai romanzieri»⁶²⁷, operazione che Kundera riproduce nei suoi romanzi, riprendendo la forma musicale della sonata e della fuga. In ambito musicale, la forma della sonata costituisce una «grande composizione fatta di molti movimenti contrastanti»⁶²⁸ che, nel linguaggio del romanzo, si traduce in un'opera romanzesca ampia e polifonica, all'interno della quale vengono esplorati molteplici temi a partire da diverse linee narrative o voci narranti. Al contrario, la forma musicale della fuga, che Kundera recupera dallo «stile tardo di Beethoven»⁶²⁹, si struttura secondo un principio di unitarietà: «La fuga è unità, cercata e perseguita con ogni energia»⁶³⁰. Dal punto di vista della tecnica romanzesca, essa corrisponde a «un'architettura di formato ridotto»⁶³¹, come si può osservare dalla struttura dei tre romanzi francesi, i quali sono suddivisi rispettivamente in cinquantuno brevi capitoli (*La lentezza* e *L'identità*) e cinquantatré brevi capitoli (*L'ignoranza*). Pietro Citati definisce i libri francesi come delle «piccole misure»⁶³², proprio per la loro struttura narrativa meno ampia e articolata⁶³³. La struttura della «fuga romanzesca»⁶³⁴ si fonda «su un solo tema, su una sola interrogazione»⁶³⁵ che «si sviluppa dall'inizio alla fine a partire da un solo

le arti», Nota di Milan Kundera su *L'immortalità*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 252.

⁶²⁶ Carretta Simona, *Composizione versus combinazione: Kundera e il ritorno alla forma*, in: «Il Verri», *Romanzo/Musica*, n. 71 (2019), Milano, Edizioni del Verri, 2019, p. 45.

⁶²⁷ *Ibidem*.

⁶²⁸ Rizzante Massimo, *L'Arte della fuga romanzesca. Sull'Ignoranza di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 324.

⁶²⁹ Colangelo Stefano, *Nota per una lettura contrappuntistica di Milan Kundera*, in: «Il Verri», *Romanzo/Musica*, n. 71 (2019), Milano, Edizioni del Verri, 2019, p. 17.

⁶³⁰ *Ivi*, p. 20.

⁶³¹ Rizzante Massimo, *L'Arte della fuga romanzesca. Sull'Ignoranza di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 329.

⁶³² Citati Pietro, *La gioiosa freddezza di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 301. Pietro Citati, inoltre, definisce il romanzo francese *L'identità* «densissimo» e «concentratissimo», in base alla maggiore compressione tematica e narrativa che deriva dalla scelta di Milan Kundera di strutturare i romanzi francesi in una forma più breve e ridotta rispetto ai romanzi cechi, *Ibidem*.

⁶³³ Anche Guy Scarpetta nel suo saggio *Divertimento à la française* riflette sulla nuova forma narrativa adottata da Milan Kundera con il passaggio alla scrittura romanzesca in francese. Scarpetta ritiene che la struttura narrativa maggiormente breve e ridotta dei romanzi francesi conferisca loro «un sovrappiù di leggerezza, di fantasia, di vivacità». Al contrario, ritiene che i romanzi cechi fossero caratterizzati, proprio per la loro composizione in sette parti, da una maggiore «rigidità architettonica». Scarpetta Guy, *Divertimento à la française*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 284.

⁶³⁴ Rizzante Massimo, *L'Arte della fuga romanzesca. Sull'Ignoranza di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002p. 327.

⁶³⁵ *Ivi*, p. 329.

nocciolo tematico»⁶³⁶. Ad esempio, le categorie tematiche esplorate nei tre romanzi francesi sono espresse dai rispettivi titoli: in ordine cronologico, quindi, il primo romanzo francese indaga il tema della lentezza, il secondo riflette sulla categoria tematica dell'identità e, infine, l'ultimo romanzo francese si incentra sull'ignoranza. I romanzi francesi tendono tutti quanti a «una condensazione della materia e una riduzione dell'architettura»⁶³⁷. Nonostante il ridotto numero di personaggi e una maggiore compressione narrativa della storia, la struttura dei romanzi francesi fa in modo che «ogni personaggio esplori un aspetto particolare del tema, rivelando allo stesso tempo il suo codice esistenziale»⁶³⁸. Come nel caso de *L'ignoranza* in cui «da una parte tutti i personaggi [...] partecipano alla costruzione polifonica del tema. Dall'altra, l'ignoranza, “fuggendo” incessantemente da un personaggio all'altro, si manifesta in molti modi»⁶³⁹.

Nei suoi romanzi Kundera è riuscito a realizzare «il fenomeno della *musicalizzazione del romanzo*»⁶⁴⁰, ispirandosi alla forma della fuga e della sonata, e, dall'altro lato, ha dimostrato di essere capace di creare, per le sue opere romanzesche, strutture architettoniche chiare e precise, attraverso l'«archetipo formale»⁶⁴¹ del sette e del cinque.

⁶³⁶ *Ivi*, p. 324.

⁶³⁷ *Ivi*, p. 327.

⁶³⁸ *Ivi*, p. 325.

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ Carretta Simona, *Composizione versus combinazione: Kundera e il ritorno alla forma*, in: «Il Verri», *Romanzo/Musica*, n. 71 (2019), Milano, Edizioni del Verri, 2019, p. 40.

⁶⁴¹ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 137.

5.1 *Il simposio* e la forma del *vaudeville*

La narrazione de *Il simposio*, il racconto centrale di *Amori ridicoli*, si fonda sull'«archetipo formale»⁶⁴² del numero cinque, proponendo una narrazione strutturata in cinque parti, suddivise a loro volta in capitoli. Lo scrittore ceco attribuisce ad ognuna delle cinque parti il titolo di “atto”: *Atto Primo*, *Atto Secondo*, *Atto Terzo*, *Atto Quarto* e *Atto Quinto*, che conclude la storia.

Le altre novelle di *Amori ridicoli* sono, invece, suddivise esclusivamente in capitoli, a ciascuno dei quali l'autore attribuisce un titolo, come nel caso de *La mela d'oro dell'eterno desiderio*. Nella maggior parte dei racconti, però, lo scrittore si limita a numerare i singoli capitoli, senza assegnare loro un titolo, come si può riscontrare nelle novelle *Nessuno riderà*, *Il falso autostop*, *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*, *Il dottor Havel vent'anni dopo* ed *Eduard e Dio*. Nel racconto centrale di *Amori ridicoli*, invece, i capitoli costituiscono le ripartizioni interne di ciascuna delle cinque parti che formano la prosa. A ciascun capitolo viene anche assegnato un titolo che riassume sinteticamente il contenuto; ad esempio, il titolo del terzo capitolo del secondo atto (*Il grande strip-tease*⁶⁴³) anticipa lo spogliarello immaginario che Elisabet dedica ai suoi colleghi.

Già a partire dalla composizione formale, con la divisione del racconto in atti, *Il simposio* sembra ispirarsi alla struttura del *vaudeville*⁶⁴⁴. In *Dialogo sull'arte della*

⁶⁴² Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 137.

⁶⁴³ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 116.

⁶⁴⁴ Tutte le informazioni sul *vaudeville* sono tratte da *The Technique of Scribe's "Comédies-Vaudevilles"*, «Modern Philology», vol. 16, no. 3, 1918, a cura di N. C. Arvin; *The Comédie-Vaudeville of Scribe*, «The Sewanee Review», vol. 26, no. 4, 1918, a cura di N. C. Arvin; *A Genre for Early Mass Culture: French Vaudeville and the City, 1830-1848*, «Theatre Journal», vol. 58, no. 2, 2006, a cura di J. Terni. Nel corso del diciassettesimo secolo, il termine *vaudeville* indicava delle canzoni popolari che cominciarono, verso la fine del secolo, ad essere inserite all'interno di pièces teatrali. Solo all'inizio del diciannovesimo secolo in Francia, il *vaudeville* divenne un vero e proprio genere teatrale che ebbe tra i suoi maggiori promotori Eugène Scribe (drammaturgo francese del diciannovesimo secolo), il quale contribuì allo sviluppo e al successo di tale genere, attribuendo una maggior importanza alla trama e riservando alle canzoni uno spazio e una rilevanza minori. Come *Il simposio* di Milan Kundera, anche i principali *vaudevilles* di Scribe sono divisi in 5 atti: «Scribe's best five-act comedies are, as far as technique is concerned, merely highly developed *comédies-vaudevilles*», Arvin Neil C., *The Technique of Scribe's "Comédies-Vaudevilles"*, «Modern Philology», vol. 16, no. 3, 1918, pp. 159-160.

*composizione*⁶⁴⁵, Kundera definisce la sua novella un *vaudeville*⁶⁴⁶, da intendersi come «una forma in cui ha enorme importanza l'intrigo, con tutto il suo apparato di coincidenze inattese e esagerate»⁶⁴⁷. Le composizioni teatrali dei *vaudevilles* prevedono, appunto, «brilliantly developed plots, full of complications and *quidproquos*»⁶⁴⁸. L'espedito dell'intrigo caratterizza, non solo il *plot* del *vaudeville*, ma anche la storia romanzesca e i rapporti tra i personaggi de *Il simposio*. Il primario intrattiene infatti una storia clandestina con la dottoressa, la quale, a sua volta, muove delle *avances* al dottor Havel. Il narratore, pur non svelando ai lettori se Havel accetti o meno il corteggiamento della dottoressa, lo presenta come un giovane seduttore che, «come la morte»⁶⁴⁹, prende tutte le donne, eccetto Elisabet. L'infermeria proprio per l'umiliazione di essere stata rifiutata, o più semplicemente per disattenzione, sfiora il suicidio. E infine, il giovane studente Flajšman, convinto erroneamente di essere conteso sia dalla dottoressa che da Elisabet, si dibatte tra due amori impossibili⁶⁵⁰. A complicare l'intreccio del *vaudeville* contribuiscono «mistaken identities»⁶⁵¹, equivoci e, soprattutto, «reversals of fortune»⁶⁵². Anche la trama de *Il simposio*, sul modello del *vaudeville*, procede per equivoci e

⁶⁴⁵ Milan Kundera, nella sua *L'arte del romanzo*, definisce *vaudevilles* sia la novella *Il simposio* che il romanzo *Il valzer degli addii* (Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, p. 137), nonostante né la novella né il romanzo siano generi teatrali né sembri essere attestata una tradizione di romanzi-*vaudeville*. Tuttavia, è possibile individuare alcune caratteristiche in comune tra il genere teatrale del *vaudeville* e le opere kunderiane in questione, che possono servire per comprendere perché l'autore abbia scelto tale termine per definire le sue due opere. Tra gli elementi che caratterizzano il *vaudeville* e che si riscontrano anche ne *Il simposio* e *Il valzer degli addii* troviamo: «brilliantly developed plots, full of complications and *quidproquos*», «ingenious combinations in the plot», «gaiety», «rapidity of action», «farcical handling of the situations», «farce» e, talvolta, la divisione in cinque atti del *vaudeville*, ripresa nel racconto e romanzo kunderiani; Arvin Neil C., *The Technique of Scribe's "Comédies-Vaudevilles"*, «Modern Philology», vol. 16, no. 3, 1918, pp. 159–160.

⁶⁴⁶ Nel seguente lavoro viene accettata la definizione e l'estensione del termine *vaudeville*, operata da Milan Kundera, per le sue due opere (*Il simposio* e *Il valzer degli addii*), dopo aver individuato e compreso le caratteristiche, sopracitate, che accomunano il genere teatrale minore del *vaudeville* alle due opere romanzesche kunderiane.

⁶⁴⁷ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 137.

⁶⁴⁸ Arvin Neil C., *The Technique of Scribe's "Comédies-Vaudevilles"*, «Modern Philology», vol. 16, no. 3, 1918, p. 160.

⁶⁴⁹ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 103.

⁶⁵⁰ Nei *vaudevilles* composti da Eugène Scribe «one event may, by its influence, produce others, acting upon each other and mingling their effects until the impetus of the original event has been spent». Anche ne *Il simposio*, il desiderio di amare e di essere amata di Elisabet provoca una serie di conseguenze e reazioni a catena, a partire dal rifiuto di Havel, agli inganni ai danni di Flajšman, illuso dai colleghi di essere desiderato da Elisabet, fino alla tragedia dell'infermiera e all'avvicinamento fisico tra il dottor Havel e la dottoressa, con il conseguente tradimento del primario, Arvin Neil C., *The Technique of Scribe's "Comédies-Vaudevilles"*, «Modern Philology», vol. 16, no. 3, 1918, p. 162.

⁶⁵¹ Terni Jennifer, *A Genre for Early Mass Culture: French Vaudeville and the City, 1830-1848*, «Theatre Journal», vol. 58, no. 2, 2006, p. 222.

⁶⁵² *Ibidem*.

malintesi; il giovane studente, ad esempio, fraintende i comportamenti della dottoressa e dell'infermiera, illuso di poter essere da loro corrisposto. L'equivoco persiste fino alla conclusione della storia, quando il dottor Havel, il primario e Flajšman credono ancora al tentato suicidio dell'infermiera. La dottoressa svela invece il malinteso, dimostrando ai colleghi come potrebbe essere stato, verosimilmente, causato da un errore di distrazione da parte della donna. Nella storia romanzesca de *Il simposio* si incontrano anche mutamenti di fortuna, a cominciare dall'incidente che mette a rischio la vita di Elisabet e che potrebbe compromettere l'atmosfera frivola del simposio. Tuttavia, sia il genere del *vaudeville* che il racconto kunderiano si concludono con un lieto fine⁶⁵³. La tragedia della morte di Elisabet è solo sfiorata e la storia può terminare con un «*Happy end*»⁶⁵⁴.

Un ulteriore elemento che accomuna la novella kunderiana alla forma del *vaudeville* consiste nel carattere farsesco e leggero della storia rappresentata o narrata⁶⁵⁵.

Al pari del *vaudeville*, anche l'atmosfera frivola e leggera in cui si svolge il simposio contribuisce a determinare la cosiddetta «atmosfera da commedia»⁶⁵⁶: «Benché nell'intreccio drammatico vi sia in gioco la vita dell'infermiera, la novella ha l'atmosfera frivola di un *vaudeville*. Il centro focale del testo, [...], è costituito dalle conversazioni sull'amore ispirate dalla presenza delle donne, dalla sera estiva e da qualche bottiglia di vino»⁶⁵⁷. Lo stesso narratore autoriale definisce come «sciocchezze»⁶⁵⁸ le conversazioni dei personaggi, scegliendo addirittura, a un certo punto, di tralasciare le futili discussioni dei protagonisti: «A questo punto possiamo smettere per un po' di seguire la conversazione (che va avanti con le sue sciocchezze)»⁶⁵⁹. In questo contesto di spensieratezza, anche la tragedia dell'infermiera Elisabet perde il suo contorno drammatico. Il titolo della novella, inoltre, accentua ancor di più il carattere frivolo e leggero della storia. Esso rievoca, in tono parodistico, l'opera filosofica di Platone (*Il simposio*), nella quale il tema dell'amore viene indagato secondo un approccio filosofico

⁶⁵³ Tra gli elementi caratteristici del *vaudeville* si riscontrano anche gli «happy endings», *Ibidem*.

⁶⁵⁴ «*Happy end*» è il titolo dell'ultimo capitolo del quinto atto de *Il simposio*, Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 144.

⁶⁵⁵ Ulteriori elementi caratteristici del *vaudeville* corrispondono a «gaiety», «farce» e «farcical handling of the situations», Arvin Neil C., *The Technique of Scribe's "Comédies-Vaudevilles"*, «Modern Philology», vol. 16, no. 3, 1918, p. 160.

⁶⁵⁶ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 59.

⁶⁵⁷ *Ivi*, p. 57.

⁶⁵⁸ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 109.

⁶⁵⁹ *Ibidem*.

e serio. Květoslav Chvatík sottolinea come anche alcuni titoli dei capitoli contribuiscano a rendere la narrazione ironica e scherzosa; titoli quali *Orinare*⁶⁶⁰, *Un dolore a forma di sedere*⁶⁶¹, *La moralità di Havel*⁶⁶² introducono il lettore in un'atmosfera leggera e burlesca. Nella settima scena dell'atto iniziale, dal titolo *Elogio dell'amore platonico*⁶⁶³, ad esempio, il primario espone una propria personale teoria sull'amore, riprendendo, in chiave parodica, la nozione di Platone sull'amore platonico.

L'autore ha probabilmente avanzato la definizione di *vaudeville* per la sua novella, basandosi su questi elementi che, propri della forma del *vaudeville*, ha cercato di incorporare nella sua narrazione. Květoslav Chvatík, concorde con l'autore, descrive il racconto principale di *Amori ridicoli* come una «narrazione scenica»⁶⁶⁴, rispettosa delle unità aristoteliche di luogo, tempo e azione, al pari della commedia. La vicenda, infatti, si svolge in un unico luogo, all'interno di una stanza di guardia di un ospedale, e in un preciso momento, nell'arco di una sera d'estate. Durante il turno di guardia notturno, i cinque protagonisti mettono in scena un vero e proprio simposio, conversando tra di loro. Le loro discussioni, assieme alle loro azioni, ruotano attorno al tema principale della raccolta, ovvero l'amore "ridicolo". La storia romanzesca procede senza *flashback* o *flashforward*, dando l'impressione ai lettori di trovarsi dinnanzi a un vero e proprio simposio che si realizza nel momento presente. Le altre novelle della raccolta, al contrario, non rispettano le unità teatrali e, talvolta, la loro narrazione viene interrotta dall'espedito dell'analessi. Ad esempio, in *Nessuno riderà* l'azione si svolge in luoghi diversi, a partire dalla mansarda del protagonista, il suo «povero rifugio»⁶⁶⁵ e la sua «dolce tana»⁶⁶⁶, nella quale incontra le sue conquiste amorose, credendo di essere al riparo dagli occhi indiscreti dei vicini. La disavventura del protagonista, perseguitato da Zátůrecký, si sposta in altri luoghi, tra i quali la facoltà, in cui insegna, lo studio dell'amico pittore, nel quale cerca invano di ritrovare l'intimità con Klára, e il negozio in disuso, convertito in sede del comitato di quartiere, in cui il protagonista si accorge, per

⁶⁶⁰ *Ivi*, p. 111.

⁶⁶¹ *Ivi*, p. 115.

⁶⁶² *Ivi*, p. 136.

⁶⁶³ *Ivi*, p. 107.

⁶⁶⁴ Chvatík Květoslav *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 54.

⁶⁶⁵ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 21.

⁶⁶⁶ *Ivi*, p. 21.

la prima volta, di vivere in una casa di «vetro trasparente»⁶⁶⁷. La storia prosegue poi nel laboratorio di sartoria dove lavora Klára, anch'essa braccata dal signore Záturecký e dalla moglie Záturecká.

In *La mela d'oro dell'eterno desiderio*, invece, l'azione romanzesca si svolge lungo le tappe di un viaggio che i due protagonisti intraprendono, alla ricerca di avventure erotiche. Il racconto ha inizio in un caffè di Praga dove i due amici, spinti dal desiderio di vivere un'avventura amorosa, concordano con una giovane donna un appuntamento, promettendole di raggiungerla nella sua città. Lungo il viaggio che li avrebbe portati alla loro destinazione, i due seduttori compiono più tappe, in un piccolo stagno, un ospedale, un parco e, infine, in un locale, per cercare invano di procurarsi nuove conquiste. I molteplici tentativi amorosi dei protagonisti si intrecciano e mescolano tra di loro, al punto tale che l'unità d'azione sembra sgretolarsi in diverse e varie storie amorose. Anche la disavventura dei protagonisti de *Il falso autostop* si svolge nell'arco di un viaggio. Sebbene l'azione si realizzi nel corso di un'intera giornata, rispettando così l'unità di tempo, la storia non rimane ancorata a un unico luogo. Il gioco di recitazione tra la coppia di fidanzati ha avvio presso una stazione di servizio, per poi proseguire all'interno dell'automobile del ragazzo, in un ristorante di Nové Zámky e, infine, si conclude in una camera da letto di un albergo dove si consuma la tragica disintegrazione dell'identità dell'uno e dell'altro protagonista. In *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*, l'azione si svolge principalmente all'interno della piccola casa del seduttore, in quell'appartamentino «lì, al quinto piano»⁶⁶⁸ in cui la vedova «si sentiva non solo al di sopra dei tetti, ma anche piacevolmente al di sopra della propria vita»⁶⁶⁹. L'unità di luogo e di azione, però, anche in questo caso, non risulta essere totalmente rispettata; nel secondo capitolo del racconto, attraverso un *flashback*, il narratore chiarisce ai lettori le ragioni per le quali la donna si trova in quella piccola città boema, dove incontra il seduttore, una sua vecchia conoscenza. La donna era giunta nella cittadina per rinnovare la concessione della tomba del defunto marito, di cui si era dimenticata. La storia della vedova, colpevole di aver provocato una «seconda morte»⁶⁷⁰ al marito, dimenticandosi il rinnovo della concessione, e la storia del seduttore, preoccupato per la sua incombente

⁶⁶⁷ *Ivi*, p. 29.

⁶⁶⁸ *Ivi*, p. 155.

⁶⁶⁹ *Ibidem*.

⁶⁷⁰ *Ivi*, p. 151.

calvizie e lo scorrere ineluttabile del tempo, si intrecciano dando luogo ad una fugace storia d'amore tra due vecchi conoscenti. La storia è anche costellata da altri *flashback* e i ricordi dell'uno e dell'altro protagonista si mescolano alla vicenda erotica che ha luogo nel presente. L'uomo, infatti, continua a confrontare l'aspetto attuale della donna, ormai anziana, con l'immagine della donna da giovane che ha serbato con cura nella sua memoria.

Nel penultimo racconto dell'edizione definitiva (*Il dottor Havel vent'anni dopo*), la storia è ambientata all'interno di una cittadina termale, dove è in cura l'ormai invecchiato dottor Havel. Sebbene l'unità di luogo venga rispettata, l'unità d'azione si dirama in più storie amorose. Alla vicenda principale del dottor Havel, un Don Giovanni invecchiato che, perduto il proprio fascino, fatica a portare a termine le sue conquiste erotiche, si mescola anche la storia della gelosia della bellissima moglie di Havel che lo raggiunge nella cittadina termale. Grazie alla presenza della moglie, una famosa attrice, e all'ammirazione che essa riscuoteva, Havel finalmente «sentì che stava riacquistando la visibilità perduta»⁶⁷¹, dopo aver vissuto i primi giorni del soggiorno «in un'umiliante invisibilità»⁶⁷². Nella stessa città termale ha luogo anche l'avventura amorosa della dottoressa Františka e del redattore, allievo del vecchio Don Giovanni.

La narrazione del racconto conclusivo (*Eduard e Dio*), al contrario de *Il simposio*, comincia con un'analessi. Il narratore autoriale, attraverso questo *flashback*, informa i lettori che la direttrice, la quale aveva assicurato un posto di lavoro come insegnante nella sua scuola a Eduard, è la stessa compagna di corso che aveva denunciato il fratello del protagonista, costringendolo a trasferirsi in campagna. L'azione, inoltre, si compie in più luoghi, dalla scuola dove Eduard lavora, alla chiesa, il luogo che il protagonista comincia a frequentare e che gli procurerà un'indagine da parte del consiglio scolastico. La storia prosegue nella casa di campagna del fratello, dove Eduard riesce finalmente a sedurre Alice, per poi concludersi nell'appartamento della riluttante direttrice, alla quale il protagonista si concede per timore di perdere il posto di lavoro, assieme al prestigio sociale.

⁶⁷¹ *Ivi*, p. 199.

⁶⁷² *Ibidem*.

Il simposio è, quindi, l'unico racconto di *Amori ridicoli* che si distingue per struttura compositiva, assumendo la forma di una «narrazione scenica»⁶⁷³, rispettosa dell'unità di tempo, luogo e azione.

Come già visto nei capitoli precedenti, ne *Il simposio*, così come ne *Il dottor Havel vent'anni dopo* ed *Eduard e Dio*, compare il narratore autoriale che interviene nella vicenda commentando i personaggi e svelando il carattere finzionale della storia romanzesca. Rispetto alle altre novelle, Chvatík osserva come il racconto centrale di *Amori ridicoli* sia caratterizzato da un maggior numero di scambi di battute tra i cinque protagonisti. L'effetto sembra essere quello di trovarsi di fronte alla rappresentazione di una commedia, nella quale ogni personaggio-attore recita la propria parte, conversando e dialogando con gli altri personaggi. Come nelle rappresentazioni teatrali, anche in questo caso i personaggi escono dalla scena per rientrare in quelle successive. È il caso del giovane Flajšman, che fa la sua comparsa solamente nella scena sesta del primo atto (*Fin dove arriva la responsabilità dell'individuo*⁶⁷⁴), dopo che la storia era già stata avviata. Nonostante la presenza del narratore autoriale e lo spazio testuale a esso riservato, la narrazione si contraddistingue per il susseguirsi delle battute dei cinque personaggi, avvicinandosi sempre più alla struttura di una commedia. Ad esempio, nel secondo capitolo del quarto atto (*La moralità di Havel*⁶⁷⁵), il dialogo tra il personaggio del Don Giovanni e la dottoressa domina l'intera scena, mentre il narratore si limita a indicare il cambio di battute tra i personaggi. Talvolta, inoltre, il ruolo del narratore si riduce ancor di più e le battute dei personaggi si susseguono autonomamente, senza che esso intervenga nella scena⁶⁷⁶.

Secondo Květoslav Chvatík, il rispetto delle unità teatrali e la predominanza del dialogo avvicinano la novella allo schema della commedia. Inoltre, «la brevità dei capitoli e dei paragrafi e le frasi concise conferiscono alla narrazione un tempo rapido che evoca un'atmosfera da commedia»⁶⁷⁷.

⁶⁷³ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 54.

⁶⁷⁴ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, pp. 106-107.

⁶⁷⁵ *Ivi*, pp. 136-137.

⁶⁷⁶ *Ivi*, p. 131.

⁶⁷⁷ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 59. Nella novella kunderiana l'azione romanzesca si svolge rapidamente, nell'arco di una sola serata estiva. La brevità dei capitoli e dei paragrafi contribuisce ad accrescere la sensazione di rapidità. Parimenti, anche le trame dei *vaudevilles* sono

Nonostante il racconto kunderiano e il *vaudeville* appartengano a generi diversi, tuttavia la somiglianza della novella alla forma del *vaudeville* sembra essere evidente. Oltre agli artifici narrativi illustrati da Chvatík, anche l'espedito dell'intreccio, con le relative complicazioni ed equivoci, e lo scioglimento della trama in un lieto fine sono elementi che accomunano la novella kunderiana al genere del *vaudeville*.

caratterizzate da «rapidity of action», Arvin Neil C., *The Technique of Scribe's "Comédies-Vaudevilles"*, «Modern Philology», vol. 16, no. 3, 1918, p. 160.

5.2 *Il valzer degli addii*: una commedia in prosa

Il valzer degli addii è il romanzo che più «si differenzia chiaramente dagli altri libri di Kundera»⁶⁷⁸, a partire dalla struttura narrativa a cinque su cui si basa. Il romanzo, oltre a recuperare l'«archetipo formale»⁶⁷⁹ a cinque de *Il simposio*, riprende e sviluppa anche lo «schema scenico»⁶⁸⁰ della novella. Anche per Květoslav Chvatík la composizione architettonica del romanzo «ricorda la novella *Il simposio* contenuta in *Amori ridicoli*, il cui principio narrativo sostiene qui l'intero romanzo»⁶⁸¹. Entrambe le opere, sia il racconto che il romanzo, possono essere definite delle narrazioni sceniche che si avvicinano alla forma del *vaudeville*, paragonabili quindi a commedie burlesche. Le loro trame sono, infatti, caratterizzate dall'intreccio della storia, dalle «coincidenze inattese e esagerate»⁶⁸² e da «situazioni comiche»⁶⁸³. Si può ricordare, infatti, che «l'edizione tedesca del *Valzer degli addii* venne salutata dalla critica come una brillante commedia in prosa»⁶⁸⁴, al cui interno una funzione centrale è svolta dalla componente del dialogo tra i personaggi, quasi fossero degli attori che recitano e inscenano la storia romanzesca davanti agli occhi del lettore-spettatore.

Ispirandosi a *Il simposio*, anche la «narrazione scenica»⁶⁸⁵ de *Il valzer* procede attraverso le avventure e peripezie dei personaggi, assumendo la forma di una commedia degli equivoci. I destini di cinque coppie di personaggi si intrecciano nella «piccola stazione termale»⁶⁸⁶, dove lavora l'infermiera Růžena che, erroneamente, è convinta che la sua gravidanza sia il frutto di una notte fugace d'amore trascorsa con il trombettista Klíma e «fa della gravidanza un'arma, un mezzo di ricatto»⁶⁸⁷. Essa si rifiuta di riconoscere al vero padre del bambino, il suo giovane amante František, la responsabilità

⁶⁷⁸ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 100.

⁶⁷⁹ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 137.

⁶⁸⁰ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 100.

⁶⁸¹ *Ibidem*.

⁶⁸² Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 137.

⁶⁸³ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 102.

⁶⁸⁴ *Ivi*, p. 101.

⁶⁸⁵ *Ivi*, p. 54.

⁶⁸⁶ Kundera Milan, *Il valzer degli addii*, Milano, Adelphi Edizioni, 1977, p. 13.

⁶⁸⁷ Lainé Pascal, *Il valzer degli addii*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 152.

della gravidanza. Klíma tenta, invano, di dissuadere l'infermiera a proseguire la gravidanza, temendo che la bellissima moglie Kamila, accecata dalla gelosia, possa scoprire la sua infedeltà. Il problema della gravidanza viene risolto da Jakub che causa la morte di Růžena, talmente convinto che sia l'infermiera a voler eliminare una vita. A causa di un equivoco⁶⁸⁸, l'omicidio viene dunque commesso da Jakub, che ne provoca la morte inserendo nel tubetto di medicinali dell'infermiera una pillola di veleno, un tempo donatagli dal dottor Škreta. Soltanto Olga, il cui padre aveva condannato Jakub durante l'epoca dei processi comunisti, intuisce la colpevolezza di Jakub, dopo aver trascorso con lui una notte d'amore. A sua volta l'infermiera, prima della tragica morte, aveva trascorso la sua ultima notte tra le braccia dell'americano Bertlef, anch'egli in cura alle terme⁶⁸⁹. È evidente una «palese inverosimiglianza degli incontri tra i personaggi, che si trovano sempre al posto giusto nel momento giusto»⁶⁹⁰.

Come ne *Il simposio*, anche il romanzo rispetta le unità teatrali del tempo, luogo e azione. La storia romanzesca ha luogo all'interno di una cittadina termale⁶⁹¹ nella quale i dieci personaggi e le loro peripezie si intrecciano. La storia romanzesca, inoltre, si sviluppa e si conclude nell'arco di cinque giornate, ciascuna delle quali coincide con una delle cinque parti che compongono il libro. I titoli delle parti riferiscono, infatti, il momento in cui si sta svolgendo l'azione: *Prima giornata*⁶⁹², *Seconda giornata*⁶⁹³, *Terza giornata*⁶⁹⁴, *Quarta giornata*⁶⁹⁵ e la *Quinta giornata*⁶⁹⁶ conclusiva del romanzo. Inoltre, Květoslav Chvatík ha osservato che il narratore eterodiegetico, ad inizio di ogni parte, informa il lettore del luogo e del tempo in cui si svolge la vicenda che si appresta a

⁶⁸⁸ Gli equivoci e le complicazioni, come osservato nel paragrafo precedente, caratterizzano l'intreccio del sottogenere teatrale del *vaudeville*, al quale Milan Kundera si ispira per la composizione de *Il simposio* e *Il valzer degli addii*, Arvin Neil C., *The Technique of Scribe's "Comédies-Vaudevilles"*, «Modern Philology», vol. 16, no. 3, 1918, p. 160.

⁶⁸⁹ Come osservato nel paragrafo precedente, nei *vaudevilles* composti da Eugène Scribe «one event may, by its influence, produce others, acting upon each other and mingling their effects until the impetus of the original event has been spent». Anche ne *Il valzer degli addii*, la gravidanza dell'infermiera Růžena provoca una serie di conseguenze e reazioni a catena, dal rifiuto e opposizione di Klíma alla gravidanza, alla gelosia della moglie Kamila e dell'amante di Růžena, František, fino all'equivoco e al conseguente omicidio di Jakub ai danni dell'innocente infermiera, *Ivi*, p. 162.

⁶⁹⁰ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 101.

⁶⁹¹ L'ambientazione della storia romanzesca all'interno di una cittadina termale era già stata impiegata nel quinto racconto di *Amori ridicoli: Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*.

⁶⁹² Kundera Milan, *Il valzer degli addii*, Milano, Adelphi Edizioni, 1977, p. 11.

⁶⁹³ *Ivi*, p. 31.

⁶⁹⁴ *Ivi*, p. 71.

⁶⁹⁵ *Ivi*, p. 129.

⁶⁹⁶ *Ivi*, p. 195.

raccontare. Ad esempio, già dall'*incipit* della prima parte il lettore viene, immediatamente, informato del tempo e luogo in cui la storia ha inizio: «È l'inizio dell'autunno e gli alberi si colorano di giallo, di rosso, di marrone»⁶⁹⁷. A questa indicazione di tempo generale, ne segue una maggiormente precisa: «È lunedì e l'orario di lavoro sta per finire»⁶⁹⁸. Inoltre, il narratore specifica il posto in cui ha luogo la vicenda che si accinge a narrare: «la piccola stazione termale al centro dell'amena vallata»⁶⁹⁹. La seconda parte si svolge sempre all'interno della città termale, come le restanti parti, e prende avvio dall'arrivo del trombettista Klíma alla stazione termale: «nel parcheggio situato alla periferia della cittadina termale (alle automobili era vietato andare oltre) si fermò un'elegante vettura bianca da cui scese Klíma»⁷⁰⁰. L'azione, come chiarisce il narratore, si compie il giorno seguente, ovvero il martedì: «Erano circa le nove del mattino»⁷⁰¹.

La terza giornata si sviluppa, invece, nell'intera terza parte e, già nell'esordio del primo capitolo, il narratore indica il momento e il luogo in cui si realizza l'azione: «È mercoledì mattina e la stazione termale è già sveglia e in piena attività»⁷⁰². La penultima parte, invece, si sviluppa durante la quarta giornata; il narratore dà ai lettori l'indicazione di tempo, ricordando che il trombettista in quella serata di «giovedì sera»⁷⁰³ sarebbe stato impegnato in un piccolo concerto di musica jazz. La storia romanzesca si conclude con l'omicidio dell'infermiera Růžena: «Erano le cinque»⁷⁰⁴ del mattino quando Klíma si svegliò per questa ultima fatale giornata del suo soggiorno alle terme.

Ciascuna parte del libro, quindi, «corrisponde a una fase dell'azione ed è introdotta da indicazioni di luogo e di tempo»⁷⁰⁵. In questo modo, il lettore ha ben chiara, fin dall'inizio,

⁶⁹⁷ *Ivi*, p. 13.

⁶⁹⁸ *Ibidem*.

⁶⁹⁹ *Ibidem*.

⁷⁰⁰ *Ivi*, p. 33.

⁷⁰¹ *Ibidem*.

⁷⁰² *Ivi*, p. 73.

⁷⁰³ *Ivi*, p. 131.

⁷⁰⁴ *Ivi*, p. 197.

⁷⁰⁵ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 100.

la composizione e la struttura del romanzo⁷⁰⁶, basato sull'«archetipo formale»⁷⁰⁷ del numero cinque, al pari de *Il simposio*. Květoslav Chvatík sostiene, inoltre, che «l'unità di luogo e di tempo induce a leggere il romanzo come una commedia o una sceneggiatura»⁷⁰⁸; il lettore, infatti, ha la sensazione di trovarsi di fronte a una rappresentazione teatrale che si compie nel momento presente. Il romanzo, come dichiara l'autore in *L'arte del romanzo*, viene «raccontato con lo stesso tempo»⁷⁰⁹, con pochi brevi *flashback*, come se il lettore vedesse l'azione svolgersi davanti a sé. Il libro si apre con la chiamata che il trombettista Klíma riceve da Růžena, l'infermiera in servizio alla cittadina termale, che gli comunica di essere incinta. Nel terzo capitolo, attraverso una breve analessi, il lettore apprende che i due protagonisti si erano incontrati due mesi prima in occasione di un concerto presso la «piccola stazione termale»⁷¹⁰ a cui Klíma aveva partecipato. Dopo aver trascorso una fugace avventura amorosa, Klíma sparisce dalla vita monotona dell'infermiera, nonostante i tentativi di Růžena di rincontrarlo, per tornare alla sua vita di sempre con la sua bellissima e giovane moglie. Attraverso questa sintetica analessi, il lettore apprende il motivo della telefonata di Růžena e le ragioni che portarono il trombettista a recarsi alle terme, intenzionato a risolvere definitivamente il problema, convincendo l'amante ad abortire. A parte questa breve analessi, il numero di *flashback* presenti ne *Il valzer degli addii* è di gran lunga inferiore rispetto agli altri romanzi. In *Lo scherzo* lungo la narrazione «si snodano senza interruzioni alcuni racconti retrospettivi, presentati come ricordi dei personaggi»⁷¹¹. Ad esempio, l'intera terza parte è occupata dal monologo di Ludvík che, in un *flashback* lungo un centinaio di pagine, ripercorre la «devastazione»⁷¹² della sua vita e il «naufragio»⁷¹³ della sua storia d'amore con Lucie.

⁷⁰⁶ La struttura chiara e precisa della storia romanzesca è una caratteristica che il romanzo kunderiano *Il valzer degli addii* ha in comune con i *vaudevilles* di Eugène Scribe, anch'egli alla ricerca di una chiarezza compositiva ed espositiva per le sue opere: «Clearness and logic being two qualities which Scribe possessed to the highest degree, he employed them with the realization that to hold his public he must be clear, and that if he were to be clear, he must so order his action and plot that the spectator could follow easily and with pleasure the different courses of the action», Arvin Neil C., *The Technique of Scribe's "Comédies-Vaudevilles"*, «Modern Philology», vol. 16, no. 3, 1918, p. 160.

⁷⁰⁷ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 137.

⁷⁰⁸ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 100.

⁷⁰⁹ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 137.

⁷¹⁰ Kundera Milan, *Il valzer degli addii*, Milano, Adelphi Edizioni, 1977, p. 13.

⁷¹¹ Ricard François, *François Ricard legge Lo scherzo di Milan Kundera*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003, pp. 25-26.

⁷¹² *Ivi*, p. 14.

⁷¹³ Kundera Milan, *Lo scherzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1991, p. 41.

Nella seconda parte de *L'Insostenibile leggerezza dell'essere*, invece, il narratore autoriale racconta la vita della madre di Tereza, per spiegare ai lettori l'origine dell'«inconciliabile dualità di corpo e anima»⁷¹⁴ della protagonista.

Rispetto agli altri romanzi, *Il valzer degli addii* presenta, quindi, una narrazione maggiormente lineare⁷¹⁵. Lo stesso autore constata la natura differente del suo terzo romanzo, dichiarando che esso, oltre a strutturarsi seguendo un «archetipo formale»⁷¹⁶ diverso rispetto a quello del numero sette, è anche «assolutamente omogeneo, senza digressioni, composto di una sola materia»⁷¹⁷. Il narratore, infatti, si limita a narrare la storia senza intervenire nella narrazione con digressioni o saggi romanzeschi; ad esempio, nel romanzo sono assenti quelle digressioni che riempivano le pagine de *Il libro del riso e dell'oblio*, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* e *L'immortalità*. Il racconto della storia prosegue lineare attraverso la voce del narratore e le battute dei personaggi che discutono e conversano tra di loro.

Il valzer degli addii si avvicina alla «narrazione scenica»⁷¹⁸ de *Il simposio* da un lato per la sua struttura, attraverso il rispetto dell'unità di tempo, luogo e azione senza indugiare in digressioni, e dall'altro lato, per la presenza del dialogo. Lo spazio testuale della narrazione, condotta in terza persona da un narratore eterodiegetico, viene occupato in gran parte dai dialoghi e dalle battute che i personaggi si scambiano tra di loro. La scena ventitreesima dell'ultima giornata, ad esempio, si sviluppa interamente attraverso la conversazione tra l'ispettore della polizia, l'americano Bertlef, il dottor Škreta e Olga, dopo che l'ispettore ha concluso l'indagine della morte di Růžena, giudicandola un caso di suicidio. In questa scena, il narratore si limita solamente a riferire chi, di volta in volta, sta prendendo la parola, mentre la progressione della storia viene affidata allo scambio di battute di questi quattro personaggi⁷¹⁹.

⁷¹⁴ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 48.

⁷¹⁵ Rispetto agli altri romanzi, *Il valzer degli addii* presenta una narrazione più lineare e rispettosa dell'ordine temporale. Tuttavia, la narrazione del romanzo può essere definita polifonica, per la sovrapposizione delle voci dei personaggi che dialogano e discutono tra di loro.

⁷¹⁶ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 137.

⁷¹⁷ *Ibidem*.

⁷¹⁸ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 54.

⁷¹⁹ Kundera Milan, *Il valzer degli addii*, Milano, Adelphi Edizioni, 1977, pp. 241-243.

Come ne *Il simposio*, anche l'atmosfera leggera de *Il valzer degli addii* contribuisce a ricreare lo «schema scenico»⁷²⁰ della commedia e, in particolare, del *vaudeville*⁷²¹. La storia, infatti, si sviluppa all'interno di «un clima vacanziero tipico di una stazione termale»⁷²², in cui «i personaggi sembrano riposarsi dagli obblighi della vita quotidiana»⁷²³. In questo contesto di spensieratezza, la morte di Růžena, come era accaduto per la quasi morte di Elisabet in *Il simposio*, sembra perdere la sua tragicità. Dietro la leggerezza che traspare dal romanzo, però, la storia conserva un suo nucleo tragico: «Nel *Valzer degli addii* tutto è comico e tragico al tempo stesso. L'azione si mantiene in equilibrio su un filo sottile teso tra la serietà e la non-serietà»⁷²⁴. Alessandro Catalano, infatti, ha osservato che la maggior parte dei romanzi kunderiani sono «caratterizzati dalla contrapposizione di una trama scherzosa, paradossale e ricca di colpi di scena e un contenuto crudele ed aggressivo»⁷²⁵. Tale idea accomuna anche Elizabeth Pochoda, la quale sostiene che ciò che il romanziere rivela nella sua storia romanzesca «è così triste da suscitare il riso»⁷²⁶. Ogni personaggio, infatti, «esercita in realtà una pressione tirannica per assoggettare gli altri al compimento dei propri sogni»⁷²⁷; primi tra tutti Klíma che cerca di imporre a Růžena la scelta di abortire, decidendo del suo corpo, il dottor Škreta che con il suo progetto vuole vantare il potere di «dominare così la procreazione»⁷²⁸ e Jakub che, senza rimorsi né consapevolezza, si riserva il privilegio di «dare la morte»⁷²⁹ a una donna innocente.

⁷²⁰ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 100.

⁷²¹ Come già osservato nel paragrafo precedente, la «gaiety» è una delle caratteristiche del genere del *vaudeville*, Arvin Neil C., *The Technique of Scribe's "Comédies-Vaudevilles"*, «Modern Philology», vol. 16, no. 3, 1918, p. 160.

⁷²² Pochoda Elizabeth, *Il valzer degli addii*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 160.

⁷²³ *Ibidem*.

⁷²⁴ *Gespräch Milan Kundera mis N. Biron für Radio Canada (Rennes 1976)*, «Europäische Ideen, 20 (1976), p. 13», in: Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 110.

⁷²⁵ Catalano Alessandro, *La concezione del romanzo in Milan Kundera*, in: *Il romanzo: autori e stili. Saggi sulla narrativa contemporanea*, a cura di A. Catalano e K. Renna, Roma, Grafikarte, 1997, p. 144.

⁷²⁶ Pochoda Elizabeth, *Il valzer degli addii*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 160.

⁷²⁷ *Ibidem*.

⁷²⁸ Lainé Pascal, *Il valzer degli addii*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 151.

⁷²⁹ *Ivi*, p. 150.

6. Il laboratorio tematico di *Amori ridicoli*

Nei capitoli precedenti sono state prese in considerazione le tecniche narrative che, impiegate per la prima volta nei racconti di *Amori ridicoli*, sono state successivamente sviluppate nei romanzi kunderiani. Questa raccolta, però, oltre a rappresentare l'officina narrativa per le opere della maturità, costituisce anche un laboratorio tematico in cui temi, motivi e personaggi vengono ripresi e rielaborati nelle opere successive⁷³⁰.

L'unità tematica ha un'importanza fondamentale nel conferire coesione alle singole opere kunderiane e l'autore, più volte nel corso di interviste e riflessioni saggistiche, ha insistito su tale concetto⁷³¹: «L'unità di un libro non deve per forza derivare dalla trama, può essere fornita dal tema»⁷³². L'unità tematica rende inoltre maggiormente unitario anche l'universo romanzesco kunderiano, come se i romanzi e i relativi temi dialogassero tra loro fino a formare una «vasta tela “ipertestuale”»⁷³³. Nel suo intervento saggistico *L'ultimo pomeriggio di Agnes*, François Ricard paragona tali temi a «fiumi»⁷³⁴ che «percorrono l'intera opera kunderiana senza lasciarsi interrompere da alcuna frontiera»⁷³⁵. Grazie a questa continuità tematica, l'intera opera romanzesca di Milan Kundera si presta ad essere letta e interpretata come se fosse «un unico libro»⁷³⁶; ciascun racconto o romanzo richiama le opere precedenti e successive, arricchendo di nuove accezioni semantiche le determinate categorie tematiche che vengono indagate dal romanziere.

Il tema, inoltre, assume importanza nei romanzi kunderiani in quanto rappresenta un «interrogativo esistenziale»⁷³⁷ che permette al romanziere e ai lettori di esplorare e cogliere aspetti inerenti la realtà circostante. Secondo la definizione di Stefano Colangelo,

⁷³⁰ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, pp. 54-57.

⁷³¹ «Io credo però che quello che assicura la coerenza del romanzo sia qualcosa di più profondo: l'unità tematica», Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 121.

⁷³² Roth Philip, *Conversazione a Londra e nel Connecticut con Milan Kundera*, in: *Chiacchiere di bottega: uno scrittore, i suoi colleghi e il loro lavoro*, a cura di P. Roth, Torino, Einaudi, 2004, p. 93.

⁷³³ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 52.

⁷³⁴ *Ivi*, p. 45.

⁷³⁵ *Ibidem*.

⁷³⁶ *Ivi*, p. 36.

⁷³⁷ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 124.

infatti, «il tema ha una forma ipotetica, è una domanda sul mondo, sul concreto mondo della vita»⁷³⁸.

Prendendo in esame la principale categoria tematica indagata in ciascuno dei romanzi cechi, si può osservare come la «*struttura tematica*»⁷³⁹ di *Amori ridicoli* funzioni da ispirazione per le opere della maturità⁷⁴⁰. Il primo romanzo ceco (*Lo scherzo*), esplora il tema relativo alle beffe. L'espulsione del protagonista dal teatro della Storia è infatti causata da uno scherzo innocente, in un contesto storico-politico che, però, diffida dallo *humour*. Tale tema era già stato rappresentato nella novella posta oggi all'apertura di *Amori ridicoli* (*Nessuno riderà*), in cui il protagonista, solo a termine della vicenda, comprende che la sua «non è un'epoca adatta agli scherzi, oggi ogni cosa viene presa sul serio»⁷⁴¹. Il protagonista perde anch'egli la propria amante e il proprio prestigio sociale per un semplice scherzo, un «gioco a nascondino»⁷⁴². Lo stesso tema, inoltre, è presente nella novella conclusiva *Eduard e Dio*. Il lettore scopre che, anche in questo caso, l'espulsione del fratello di Eduard dall'università è provocata da una burla puerile. Il secondo romanzo (*La vita è altrove*) analizza il tema del lirismo che, associato alla giovinezza, determina la tragica fine del poeta Jaromil. L'autore, già da *Il simposio*, aveva cominciato a riflettere su tale tema; il personaggio del giovane Flajšman, vittima del proprio atteggiamento lirico e del proprio autocompiacimento, antepone il proprio "io" al mondo esterno. Ne *Il valzer degli addii*, in questa «grottesca danza di valori arbitrari»⁷⁴³, emerge la spaventosa facilità con cui l'uomo riesce a trasformarsi in un assassino. Come Jakub diventa l'assassino di Růžena, anche il protagonista di *Nessuno riderà*, seppur vittima dei processi di persecuzione di Zátarecký, diviene l'oppressore dell'ingenua Klára, da lui ingannata e illusa con la promessa di un futuro lavoro. Il tema dell'oblio, in *Il libro del riso e dell'oblio*, viene anticipato nella novella *Che vecchi morti cedano il posto ai giovani morti* attraverso i discorsi del protagonista sullo scorrere ineluttabile del

⁷³⁸ Colangelo Stefano, *Nota per una lettura contrappuntistica di Milan Kundera*, in: «Il Verri», *Romanzo/Musica*, n. 71 (2019), Milano, Edizioni del Verri, 2019, p. 20.

⁷³⁹ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 54.

⁷⁴⁰ Liisa Steinby constata che diversi temi, presenti nei romanzi della maturità, si ritrovano già nelle novelle di *Amori ridicoli*: «several of his most important themes occur already in the short stories of *Laughable Loves*», Steinby Liisa, *Kundera and the Modernity*, West Lafayette, Purdue University Press, 2013, p. 44.

⁷⁴¹ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 33.

⁷⁴² *Ivi*, p. 23.

⁷⁴³ Richterová Sylvie, *I romanzi di Kundera e i problemi della comunicazione*, in: *Strumenti critici*, 1981, n. 45, p. 313.

tempo e «su quanto sia terribile la vita, poiché in essa tutto porta già il segno dell'inevitabile dissoluzione»⁷⁴⁴. Il tema della leggerezza, che domina nel romanzo dal titolo *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, è esplorato a partire da *Il simposio*, dove i cinque personaggi si perdono in discussioni frivole e leggere⁷⁴⁵. Lo stesso Havel considera intollerabile la leggerezza, affermando di vivere ormai in un mondo dove «ogni fardello ha perso il suo peso»⁷⁴⁶. L'ultimo romanzo ceco (*L'immortalità*) esplora, oltre al tema dell'immortalità, la questione della fragilità dell'identità umana. L'opposizione tra anima e corpo riguarda non solo la protagonista del romanzo (Agnes), ma interessa anche i protagonisti di due racconti di *Amori ridicoli*, rispettivamente *Il falso autostop*⁷⁴⁷ e *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*. Oltre ai temi principali dei romanzi, è possibile constatare che anche altre categorie tematiche elaborate in *Amori ridicoli* sono state sistematicamente riprese nei grandi romanzi. Ad esempio, già nella primissima novella composta dall'autore (*Io, un povero dio*), che segna il suo approdo al territorio della prosa, viene elaborato il tema relativo all'azione che, deviando dall'iniziale intenzione del suo creatore, sfugge al suo controllo⁷⁴⁸. Adolf, con la complicità del greco Apostolos, si vuole vendicare della ritrosia di Giovanna. Il piano vendicativo attuato dal protagonista-narratore, oltre a fallire, si ritorce contro di lui, procurandogli sofferenza: «Ho organizzato tutto io, per divertirmi. Ho inventato io tutta la storia. Sono io, il dio di questa storia. Ma che dio vigliacco...»⁷⁴⁹. Mentre la giovane gioisce per la gravidanza, orgogliosa che il suo presunto amante fosse il famoso direttore dell'Opera di Atene, sia l'amico Apostolos che il protagonista si disperano per la delusione amorosa; il primo per non essere corrisposto da Giovanna, il secondo per la continua reticenza della donna. Adolf confessa al lettore che avrebbe voluto «rendere felice Apostolos, vendicarmi di Giovanna e, personalmente, divertirmi un po'. Non mi riuscì né la prima cosa, né la seconda, e tanto meno la terza»⁷⁵⁰. L'azione vendicativa del protagonista fallisce,

⁷⁴⁴ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 157.

⁷⁴⁵ Liisa Steinby osserva che il tema della leggerezza, indagato principalmente nel romanzo *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, è già presente nel primo romanzo *Lo scherzo*; tale tema, tuttavia, è riscontrabile anche in alcuni racconti di *Amori ridicoli*, Steinby Liisa, *Kundera and the Modernity*, West Lafayette, Purdue University Press, 2013, p. 44.

⁷⁴⁶ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 120.

⁷⁴⁷ Steinby Liisa, *Kundera and the Modernity*, West Lafayette, Purdue University Press, 2013, p. 44.

⁷⁴⁸ *Ibidem*.

⁷⁴⁹ Kundera Milan, *Amori ridicoli: racconti*, traduzione di Serena Vitale, Milano, Mondadori, 1973, p. 31.

⁷⁵⁰ *Ivi*, p. 24.

deviando dallo scopo originario⁷⁵¹, tanto che il protagonista può concludere che «le nostre azioni finiscono sempre con l'acquistare un senso opposto a quello che noi gli attribuiamo a priori»⁷⁵². Anche il protagonista di *Nessuno riderà*, al termine della storia, giunge alla consapevolezza che «era stata solo una mia illusione aver pensato che siamo noi a sellare le nostre avventure e a guidare la loro corsa [...] noi non possiamo in alcun modo controllare il loro strambissimo corso»⁷⁵³. Il protagonista è determinato a vendicarsi di Zátarecký, il quale, per ottenere una recensione dello storico d'arte in merito a un suo saggio, lo perseguita fino a violare la sua mansarda, la sua «dolce tana»⁷⁵⁴. Il piano vendicativo, però, fallisce e il protagonista perde, addirittura, l'amore della sua giovane amante Klára, stanca del continuo gioco mistificatorio del compagno. Tale tema compare anche nella novella conclusiva dell'ultima edizione di *Amori ridicoli: Eduard e dio*. Anche in questo caso, «la frattura tra azione e senso dell'azione è arrivata ad un grado estremo»⁷⁵⁵. Il piano orchestrato da Eduard, che ostenta una fede religiosa al solo scopo di conquistare Alice, si ritorce contro lo stesso protagonista al punto che egli si trova costretto a concedersi alla riluttante direttrice per salvare il proprio posto di lavoro e il prestigio sociale. L'«interrogativo esistenziale»⁷⁵⁶ indagato in queste tre novelle di *Amori ridicoli* spinge il lettore a riflettere se l'uomo possa considerarsi artefice delle proprie azioni o se, al contrario, «le nostre azioni hanno una vita propria, indipendente da noi»⁷⁵⁷. La riflessione prosegue nel primo romanzo ceco (*Lo scherzo*)⁷⁵⁸. Il protagonista Ludvík intende realizzare una «bella distruzione»⁷⁵⁹ ai danni di Helena, per vendicarsi del marito Zemànek. Nonostante, per tutto il corso della storia, il protagonista agisca «come un attento regista della vicenda»⁷⁶⁰, egli, al pari di Adolf, fallisce nel suo intento,

⁷⁵¹ Michelle Woods, nella sua opera, spiega il significato del titolo della novella: «he is a god because he engineered the creation of Jana's son, and, secondly, because he is in control of the story of this story but not of events», Woods Michelle, *Translating Milan Kundera*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006, p. 74.

⁷⁵² Kundera Milan, *Amori ridicoli: racconti*, traduzione di Serena Vitale, Milano, Mondadori, 1973, p. 24.

⁷⁵³ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 44.

⁷⁵⁴ *Ivi*, p. 21.

⁷⁵⁵ Catalano Alessandro, *La concezione del romanzo in Milan Kundera*, in: *Il romanzo: autori e stili. Saggi sulla narrativa contemporanea*, a cura di A. Catalano e K. Renna, Roma, Grafikarte, 1997, p. 147.

⁷⁵⁶ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 124.

⁷⁵⁷ Kundera Milan, *Amori ridicoli: racconti*, traduzione di Serena Vitale, Milano, Mondadori, 1973, p. 24.

⁷⁵⁸ Liisa Steinby a proposito de *Lo scherzo* afferma che «the consequences of an action may bear no relation whatsoever to the agent's intentions», Steinby Liisa, *Kundera and the Modernity*, West Lafayette, Purdue University Press, 2013, p. 59.

⁷⁵⁹ Kundera Milan, *Lo scherzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1991, p. 17.

⁷⁶⁰ *Ivi*, p. 209.

confessando di sentirsi «soffocare dal ridicolo insuccesso della mia vendetta»⁷⁶¹. Ludvík non è in grado di vendicare il proprio rancore nei confronti di Zemánek, responsabile della sua espulsione dall'università e dal partito comunista, in quanto, come sostiene Zdeněk Kožmín, «la metamorfosi in liberale ha reso Zemánek, il suo avversario, inattaccabile»⁷⁶². L'autore riflette, poi, sul senso delle azioni anche nel romanzo *Il libro del riso e dell'oblio*. Raccontando della rivoluzione comunista, il narratore osserva come si sia progressivamente allontanata dalle motivazioni originarie dei suoi fautori fino a trasformarsi nel suo opposto, ovvero in un'azione violenta e repressiva: «E allora quegli uomini [...] ebbero di colpo la strana sensazione di aver messo al mondo un'impresa che si era messa a vivere di vita propria, cessando di assomigliare alle loro idee»⁷⁶³. Ne *Il libro del riso e dell'oblio*, quindi, la riflessione sull'impossibilità dell'uomo di controllare le proprie azioni quotidiane e personali si estende anche agli eventi della storia, i quali sfuggono anch'essi al controllo dell'uomo⁷⁶⁴.

Nella sua *L'arte del romanzo*, l'autore afferma che questo «carattere paradossale dell'azione è una delle grandi scoperte del romanzo»⁷⁶⁵, esplorata in diverse sue opere romanzesche sotto forma di «interrogativo esistenziale»⁷⁶⁶.

Un altro tema ricorrente nell'universo romanzesco kunderiano corrisponde alla violazione dello spazio privato e intimo di ciascun uomo. Lo scrittore ne discute anche con Philip Roth, sostenendo che «there is a border between intimate life and public life, I'd say a magic border that can't be crossed with impunity»⁷⁶⁷. Nel momento in cui lo spazio intimo viene invaso dall'esterno, l'uomo viene privato irrevocabilmente della sua libertà. Quando questo accade, ci troviamo di fronte a un regime totalitario, di qualsiasi natura politica esso sia. Tale tema viene affrontato dapprima in *Amori ridicoli*, nella novella esordiale dell'edizione definitiva (*Nessuno riderà*). La vendetta ai danni di Zátarecký si compie quando quest'ultimo, come confessa il protagonista, compie la «violazione della mia mansarda»⁷⁶⁸, il «mio povero rifugio»⁷⁶⁹. L'invasione dello spazio

⁷⁶¹ *Ivi*, p. 320.

⁷⁶² Kožmín Zdeněk, *Il romanzo dell'esistenza* in Milan Kundera, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 86.

⁷⁶³ Kundera Milan, *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano, Bompiani, 1985, p. 13.

⁷⁶⁴ Steinby Liisa, *Kundera and the Modernity*, West Lafayette, Purdue University Press, 2013, p. 60.

⁷⁶⁵ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 42.

⁷⁶⁶ *Ivi*, p. 124.

⁷⁶⁷ Roth Philip, *In defence of intimacy*, London Times Magazine, 1984.

⁷⁶⁸ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 24.

⁷⁶⁹ *Ibidem*.

intimo del protagonista da parte di Záturecký riproduce, in scala minore, quello che si verifica, in scala più grande, all'interno di qualsiasi sistema totalitario, come il regime comunista nel quale vive il protagonista. Egli, infatti, scopre di essere osservato e spiato continuamente dall'esterno, in particolare dai suoi vicini di casa che criticano la conduzione della sua vita privata, giudicandola «non in ordine»⁷⁷⁰. Il protagonista-narratore confessa che «vivevo come un pazzo convinto di vivere inosservato dietro un alto muro mentre per tutto il tempo gli sfugge un unico particolare: che il muro è fatto di vetro trasparente»⁷⁷¹. Nel primo romanzo ceco (*Lo scherzo*) viene ripreso il tema inerente la violazione del privato. All'interno di un regime totalitario, anche in questo caso comunista, la corrispondenza privata del protagonista e della sua giovane conquista, Markéta, viene letta dalle autorità comuniste, impersonificate dai compagni del comitato universitario. Il tragico destino di Ludvík è, quindi, determinato dalla violazione della sua intimità, con la lettura delle sue lettere personali. La privazione del privato viene successivamente perpetrata nella caserma dove è relegato; la convivenza forzata in un'unica camerata con altri prigionieri sconosciuti rappresenta la concreta soppressione della libertà individuale. Nel romanzo *Il libro del riso e dell'oblio*, lo scrittore ritorna su tale tema. L'esule Tamina vuole recuperare i quaderni privati, assieme alle lettere d'amore del marito, che aveva lasciato a Praga. La protagonista temporeggia nel recuperarli, sospettando che i «funzionari di polizia ficcassero il naso nella sua vita privata»⁷⁷². Gli appunti e le lettere personali vengono, però, letti dalla suocera e, quando Tamina ne viene a conoscenza, si sente «distrutta e violata»⁷⁷³. Anche l'intimità del personaggio di Mirek viene infranta da parte della polizia segreta che, a seguito della fine della Primavera di Praga, perquisisce l'appartamento del protagonista e ne controlla i documenti personali.

Come in *Nessuno riderà*, anche nel romanzo *L'insostenibile leggerezza dell'essere* viene rappresentata la privazione del privato sia in scala minore che in scala più grande, a livello pubblico. La madre di Tereza viola l'intimità della figlia ancora quattordicenne, leggendo ad alta voce il diario della ragazza e suscitando il riso dei presenti. La madre e la famiglia di Tereza rappresentano per la protagonista un campo di concentramento, nel quale vi è l'«eliminazione totale della vita privata»⁷⁷⁴. Lo stesso meccanismo di

⁷⁷⁰ *Ivi*, p. 35.

⁷⁷¹ *Ivi*, p. 29.

⁷⁷² Kundera Milan, *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano, Bompiani, 1985, p. 97.

⁷⁷³ *Ivi*, p. 122.

⁷⁷⁴ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, pp. 142-143.

violazione del privato si verifica, in scala maggiore, da parte delle autorità comuniste. Nel romanzo viene narrato l'episodio, a seguito della repressione della Primavera di Praga, della trasmissione in radio di conversazioni private del romanziere Jan Procházka, uno dei promotori della liberalizzazione. Come sostiene Philip Roth, l'autore dimostra che «gli eventi politici siano governati dalle stesse leggi che regolano le vicende private»⁷⁷⁵. Kundera, già nella novella *Nessuno riderà*, osserva che la realizzazione del campo di concentramento, e la relativa soppressione dell'intimità, si può verificare sia nel contesto privato che pubblico.

La lentezza è un ulteriore tema che, dal laboratorio di *Amori ridicoli*, viene ripreso nei successivi romanzi. Mentre i precedenti due temi, l'azione che sfugge al controllo dell'uomo e la violazione del privato, pur essendo indagati da personaggi calati in situazioni esistenziali diverse tra loro, mantengono pressoché lo stesso significato da un romanzo all'altro, il tema della lentezza invece assume un senso, di volta in volta, diverso in ciascuna opera. Secondo François Ricard «il tema kunderiano è il contrario di un "segno"; non ha alcun referente stabile»⁷⁷⁶ e può assumere, quindi, diverse accezioni senza che l'una sia più adeguata dell'altra. Il tema della lentezza fa il suo ingresso nell'universo romanzesco di Milan Kundera con la novella *Il simposio* di *Amori ridicoli*. La lentezza è la caratteristica del giovane studente Flajšman, maggiormente concentrato a contemplare il suo mondo interiore rispetto che a scrutare la realtà circostante: «Adesso, ad esempio, non solo stava fumando in piedi appoggiato al platano, ma allo stesso tempo osservava con piacere se stesso in piedi (bello e giovanile) appoggiato al platano fumare [...]. Si diletto a lungo di quella vista»⁷⁷⁷. La lentezza del giovane corrisponde, quindi, al suo «lento autocompiacimento»⁷⁷⁸ che non gli permette di cogliere e comprendere l'universo circostante, il quale invece scorre velocemente senza interrompere il proprio corso.

Ne *Lo scherzo* la lentezza sembra assumere un'accezione invece positiva. Essa non corrisponde più alla lentezza con cui il giovane Flajšman conduce la propria vita, prigioniero di un egocentrismo passivo. Nel romanzo, infatti, la lentezza è associata al

⁷⁷⁵ Roth Philip, *Conversazione a Londra e nel Connecticut con Milan Kundera*, in: *Chiacchiere di bottega: uno scrittore, i suoi colleghi e il loro lavoro*, a cura di P. Roth, Torino, Einaudi, 2004, p. 96.

⁷⁷⁶ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 48.

⁷⁷⁷ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 111.

⁷⁷⁸ *Ivi*, p. 106.

personaggio di Lucie, una docile giovane corteggiata dal soldato Ludvík. Il protagonista viene conquistato proprio dalla lentezza della ragazza: «una lentezza dalla quale pareva come diffondersi la rassegnata consapevolezza che non esiste nessun luogo verso cui affrettarsi e che è inutile protendere le mani impazienti verso qualcosa»⁷⁷⁹. Mentre tutti i personaggi del romanzo, e in particolare Ludvík, si sforzano di rimanere al centro della Storia, Lucie se ne discosta. La sua lentezza sembra corrispondere alla volontà di estraniarsi dalla lotta storico-politica, nei confronti della quale, a differenza dei restanti personaggi, non sembra mostrare alcun interesse. Lucie contrappone alla frenesia violenta del corso della Storia, la sua lentezza, la sua «umanità semplice»⁷⁸⁰ che serve al soldato per comprendere come si possa vivere anche al di fuori del cerchio della Storia.

Nell'ultimo romanzo ceco (*L'immortalità*) viene indagato, ancora una volta, il tema della lentezza. La protagonista Agnes contrappone il valore della lentezza alla velocità del mondo moderno, al quale sente di non appartenere: «In quel momento attorno a lei stavano di nuovo passando a enorme velocità grosse motociclette; [...]. Era proprio quello il mondo dal quale voleva fuggire»⁷⁸¹. La lentezza, in questo caso, si associa alla ricerca di solitudine di Agnes, al ricordo del padre defunto e alla volontà della donna di sottrarsi al mondo circostante per assaporare il mondo antico e solitario delle montagne. Il tema della lentezza viene, inoltre, ripreso nel primo romanzo francese intitolato, appunto, *La lentezza*. Qui la lentezza assume un ulteriore diverso significato e indica, infatti, con un'accezione positiva, la possibilità di aumentare l'attesa e il piacere, ritardando il desiderio erotico.

Il tema della lentezza assume, dunque, diverse accezioni semantiche nei diversi racconti e romanzi, dimostrando come il tema sia sempre «polisemico, persino ambiguo»⁷⁸².

⁷⁷⁹ Kundera Milan, *Lo scherzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1991, p. 84.

⁷⁸⁰ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 75.

⁷⁸¹ Kundera Milan, *L'immortalità*, Milano, Adelphi Edizioni, 1993, pp. 269-270.

⁷⁸² Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 48.

6.1 La strategia di Balzac

Nel paragrafo precedente si ha avuto modo di osservare come la coesione e l'unitarietà dell'universo romanzesco kunderiano siano determinate dall'unità tematica, ovvero dalla ripresa e rielaborazione di alcuni temi e motivi. I racconti e romanzi kunderiani, però, sono accumulati anche dal ritorno, sempre variato, di personaggi simili tra loro, i quali differiscono solamente per minime sfumature. Come l'autore esplora nel suo universo romanzesco determinate categorie tematiche da prospettive differenti per coglierle in maniera più esaustiva, allo stesso modo egli indaga le diverse variazioni di uno stesso personaggio per comprenderlo più approfonditamente. I personaggi servono, inoltre, per esplorare i diversi motivi tematici e le diverse possibilità dell'esistenza⁷⁸³. Calando ogni personaggio in circostanze diverse, lo scrittore può analizzare un gran numero di situazioni esistenziali sotto angolature, di volta in volta, diverse e inedite⁷⁸⁴. Nella sua *L'arte del romanzo*, Milan Kundera afferma la necessità di «intendere *tanto* il personaggio *quanto* il suo mondo come *possibilità*»⁷⁸⁵. Ciascun personaggio, infatti, rappresenta una «possibilità umana fondamentale che l'autore pensa nessuno abbia mai scoperto o sulla quale nessuno abbia mai detto qualcosa di essenziale»⁷⁸⁶. Se, quindi, «l'esistenza è il campo delle possibilità umane, di tutto quello che l'uomo può divenire, di tutto quello di cui è capace»⁷⁸⁷, allora le variazioni dei personaggi consentono di analizzare l'intero campo dell'esperienza umana.

I personaggi kunderiani non obbediscono alla logica realista; essi, al contrario, sembrano corrispondere più a funzioni utili per indagare categorie tematiche e, in particolar modo, l'«enigma dell'io»⁷⁸⁸. Nella maggior parte dei racconti e romanzi, le descrizioni dei personaggi sono generiche e indeterminate. Come osserva François Ricard⁷⁸⁹, il lettore, il più delle volte, ne conosce solo il nome, il genere, lo stato civile, il

⁷⁸³ Steinby Liisa, *Kundera and the Modernity*, West Lafayette, Purdue University Press, 2013, p. 61.

⁷⁸⁴ Stefano Colangelo afferma che «il tema [...] è una domanda sul mondo, sul concreto mondo della vita, che ogni personaggio porta in sé ed è chiamato a risolvere in maniera diversa», Colangelo Stefano, *Nota per una lettura contrappuntistica di Milan Kundera*, in: «Il Verrì», *Romanzo/Musica*, n. 71 (2019), Milano, Edizioni del Verri, 2019, p. 20.

⁷⁸⁵ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 68.

⁷⁸⁶ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 225.

⁷⁸⁷ Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988, p. 68.

⁷⁸⁸ Catalano Alessandro, *La concezione del romanzo in Milan Kundera*, in: *Il romanzo: autori e stili. Saggi sulla narrativa contemporanea*, a cura di A. Catalano e K. Renna, Roma, Grafikarte, 1997, p. 150.

⁷⁸⁹ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 55.

mestiere svolto e un'età approssimativa. Anche la descrizione fisica è, solitamente, appena accennata e delineata in termini del tutto generici e impersonali⁷⁹⁰. Alcune volte, addirittura, il lettore non conosce nemmeno il nome del personaggio, che appare ancor più astratto. Ad esempio, già nel primo racconto dell'edizione definitiva di *Amori ridicoli* (*Nessuno riderà*), il personaggio non è contraddistinto da un nome e il lettore è a conoscenza solamente del suo sesso (maschile) e della sua professione di storico d'arte e di professore universitario. L'assenza di nomi si riscontra, anche, nel secondo romanzo ceco: *La vita è altrove*. Ad eccezione del protagonista Jaromil, i restanti personaggi sono identificati in funzione del ruolo che assumono nella storia: la madre, il pittore, il figlio del bidello, la rossa, il quarantenne. Il lettore non deve sforzarsi di immedesimarsi nei singoli personaggi ma, tramite essi, deve scoprire l'universo esistenziale e le innumerevoli possibilità in cui l'uomo si può trasformare⁷⁹¹.

L'esigua descrizione dei personaggi permette di accomunarli e di riunirli «all'interno di una stessa famiglia o di una stessa "specie"»⁷⁹². Personaggi simili tra loro, dunque, costituiscono una stessa «figura»⁷⁹³ che ritorna, con delle variazioni, nei racconti e romanzi kunderiani. Si tratta di una «creatura plurale»⁷⁹⁴ che racchiude in sé personaggi con un numero di caratteristiche in comune superiore al numero delle loro diversità. Se i personaggi fossero descritti minuziosamente, essi apparirebbero più definiti e risulterebbe difficile accostarli e raggrupparli all'interno di una stessa «figura»⁷⁹⁵. Per la tecnica di variazione dei personaggi, Kundera recupera, modificandola, «la strategia di Balzac»⁷⁹⁶. Come ricorda François Ricard, Honoré de Balzac aveva impiegato tale tecnica nella sua *Commedia umana*, trasferendo un personaggio da un romanzo all'altro⁷⁹⁷. Nelle opere kunderiane, invece, lo scrittore non trasferisce i personaggi al di fuori del loro romanzo, ma, nelle diverse opere, si possono riscontrare protagonisti affini tra di loro e appartenenti

⁷⁹⁰ Ad esempio, in *Il simposio* di *Amori ridicoli* l'infermiera Elisabet viene descritta solamente come una donna con «un viso orribile ma un bel corpo», senza specificare ulteriori sue caratteristiche fisiche; Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 129.

⁷⁹¹ Liisa Steinby analizzando *Lo scherzo* sostiene che «Kundera does not expect the reader to identify with the characters; to the contrary, he requires an analytical and distanced attitude»; tale osservazione può essere estesa a tutti i romanzi kunderiani, Steinby Liisa, *Kundera and the Modernity*, West Lafayette, Purdue University Press, 2013, p. 62.

⁷⁹² Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 53.

⁷⁹³ *Ibidem*.

⁷⁹⁴ *Ibidem*.

⁷⁹⁵ *Ibidem*.

⁷⁹⁶ *Ivi*, p. 52.

⁷⁹⁷ *Ivi*, pp. 52-53.

alla stessa «specie»⁷⁹⁸. Sylvie Richterová ha parlato di «intersoggettività»⁷⁹⁹ tra i personaggi, osservando come essi rappresentino delle «irradiazioni spettrali»⁸⁰⁰ gli uni degli altri. Anch'essa, quindi, constata che alcuni personaggi kunderiani siano accomunati da caratteristiche comuni: «nonostante tutte le differenze, vi è sempre qualcosa di più forte che trascende la loro singolarità accorpandoli in un soggetto unico»⁸⁰¹.

Nell'opera kunderiana tra le «specie»⁸⁰² più ricorrenti troviamo il personaggio femminile della «suicida»⁸⁰³ e, anche se meno frequente, il corrispettivo maschile del «suicida»⁸⁰⁴, il personaggio sia maschile⁸⁰⁵ che femminile⁸⁰⁶ del «giovane»⁸⁰⁷, l'esule⁸⁰⁸, il «bandito»⁸⁰⁹ e il personaggio del fanatico⁸¹⁰. Inoltre, l'universo romanzesco è caratterizzato anche dalla presenza del «libertino»⁸¹¹ e, più raramente, si riscontra anche la figura della libertina, l'«amante non romantica»⁸¹² del donnaio. Il personaggio del

⁷⁹⁸ *Ivi*, p. 53.

⁷⁹⁹ Richterová Sylvie, *I romanzi di Kundera e i problemi della comunicazione*, in: *Strumenti critici*, 1981, n. 45, p. 325.

⁸⁰⁰ *Ibidem*.

⁸⁰¹ La riflessione saggistica di Sylvie Richterová è incentrata, in particolare, sui personaggi de *Lo scherzo*, *La vita è altrove* e *Il valzer degli addii*. Tuttavia, tale riflessione può essere estesa anche a tutti gli altri personaggi che abitano l'universo romanzesco kunderiano, *Ibidem*.

⁸⁰² Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 53.

⁸⁰³ Nella «famiglia» della «suicida» rientrano i seguenti personaggi: Elisabet di *Amori ridicoli*, Helena de *Lo scherzo*, Tamina de *Il libro del riso e dell'oblio*, Agnes, Laura e la ragazza suicida e senza identità de *L'immortalità*, Milada de *L'ignoranza*, Immacolata de *La lentezza*; *Ivi*, pp. 53-54.

⁸⁰⁴ Nella «famiglia» del «suicida» rientrano i seguenti personaggi: Alexej de *Lo scherzo*, Jakov Stalin di *L'insostenibile leggerezza dell'essere*; *Ivi*, p. 53.

⁸⁰⁵ Nella «famiglia» del «giovane» rientrano i seguenti personaggi: Flajšman e il giovane redattore di *Amori ridicoli*, Jindra e il giovane ufficiale di Ostrava de *Lo scherzo*, Jaromil de *La vita è altrove*, František di *Il valzer degli addii*, Vincent de *La lentezza*, il giovane Josef de *L'ignoranza*, *Ivi*, pp. 53-56.

⁸⁰⁶ Nella «famiglia» della «giovane» rientrano i seguenti personaggi: Bettina e Brigitte de *L'immortalità*, Ricard François, *Ibidem*.

⁸⁰⁷ *Ivi*, p. 55.

⁸⁰⁸ Nella «famiglia» dell'esule rientrano i seguenti personaggi: Jakub de *Il valzer degli addii*, Jan e Tamina de *Il libro del riso e dell'oblio*, Sabina di *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Irena e Josef de *L'ignoranza*, *Ivi*, pp. 53-54.

⁸⁰⁹ Nella «famiglia» del «bandito» rientrano i seguenti personaggi: il fratello di Eduard di *Amori ridicoli*, Ludvík de *Lo scherzo*, il quarantenne de *La vita è altrove*, Tomáš e Tereza di *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, *Ibidem*.

⁸¹⁰ Nella «famiglia» del fanatico rientrano i seguenti personaggi: Kostka, Helena e Alexej de *Lo scherzo*, Franz di *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, *Ivi*, p. 53.

⁸¹¹ Nella «famiglia» del «libertino» rientrano i seguenti personaggi: Adolf di *Io, un povero dio*, il protagonista di *Nessuno riderà*, Martin e il protagonista di *La mela d'oro dell'eterno desiderio*, il dottor Havel e Bertlef in *Amori ridicoli*, il quarantenne di *La vita è altrove*, Tomáš di *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Rubens de *L'immortalità*, *Ivi*, pp. 53-59.

⁸¹² Nella «famiglia» della libertina rientrano i seguenti personaggi: Sabina di *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, la liutista de *L'immortalità*, *Ivi*, pp. 53-60.

Don Giovanni è generalmente sposato con una donna gelosa⁸¹³, tormentata e angosciata per la natura di seduttore del marito.

Una delle figure femminili maggiormente presente nelle opere kunderiane è la «suicida o aspirante tale»⁸¹⁴, un'eroina tragicomica che avverte sulla propria pelle una delle scoperte romanzesche dello scrittore ceco, ovvero la «devastazione»⁸¹⁵ del mondo al quale appartiene e a cui non può sottrarsi, se non a prezzo della vita. Tale figura fa il suo ingresso, per la prima volta, in *Il simposio di Amori ridicoli*. Il tentato suicidio dell'infermiera Elisabet rischia di compromettere l'atmosfera vivace del simposio. I lettori non possono giudicare se si sia trattato di un tentato suicidio o di un semplice errore di distrazione che sarebbe potuto risultare fatale per la donna; tuttavia è possibile soffermarsi sulle caratteristiche tragicomiche del personaggio e sulle ragioni che renderebbero, agli occhi del lettore, plausibile una tale azione da parte della donna. Elisabet, disperatamente, «per l'intera serata, ha attirato in continuazione l'attenzione sul proprio corpo»⁸¹⁶. Il desiderio di affermare la propria vitalità rimane, però, inascoltato; la restante compagnia rifiuta di riconoscere all'infermiera la bellezza del suo corpo. Il dottor Havel, in particolare, respinge violentemente il tentativo di seduzione della donna, somministrandole delle pastiglie sonnifere che l'infermiera, inconsciamente, assume. Mentre l'infermiera «cantava il proprio desiderio di spogliarsi»⁸¹⁷, Havel inibisce il desiderio eccessivo e provocante della donna attraverso dei calmanti. A una società che cercava brutalmente di soffocare «il suo desiderio di amore»⁸¹⁸ e le sue «maniere provocanti»⁸¹⁹, Elisabet avrebbe potuto rispondere con il suicidio, sottraendosi a un mondo che la rifiutava. Nonostante la protagonista fosse tragicamente «a un passo dalla morte»⁸²⁰, la sua vicenda, tuttavia, rimane all'interno dei confini di una commedia. La donna, infatti, oltre ad avere salva la propria vita, risulta essere, agli occhi dei colleghi, goffa e ridicola nei movimenti e nei tentativi di esibire il fascino del proprio corpo. La scena dello *strip-tease* suscita il riso dei lettori, non solo per la mancanza di entusiasmo

⁸¹³ Nella «famiglia» della donna gelosa rientrano i seguenti personaggi: la bellissima attrice e moglie di Havel di *Amori ridicoli*, Tereza di *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, *Ivi*, p. 53.

⁸¹⁴ *Ibidem*.

⁸¹⁵ Ricard François, *François Ricard legge Lo scherzo di Milan Kundera*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003, p. 14.

⁸¹⁶ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 130.

⁸¹⁷ *Ibidem*.

⁸¹⁸ *Ivi*, p. 105.

⁸¹⁹ *Ibidem*.

⁸²⁰ *Ivi*, p. 127.

e coinvolgimento degli spettatori, ma soprattutto per la goffaggine con cui Elisabet compie lo spettacolo: «dimenava orribilmente i fianchi, canticchiando a mezza voce un motivetto»⁸²¹.

Un'altra figura kunderiana che incarna il ruolo della «suicida»⁸²² è Helena, protagonista del primo romanzo ceco (*Lo scherzo*). Helena appartiene alla stessa «famiglia»⁸²³ di Elisabet; entrambe vedono il loro amore respinto e soffrono al rifiuto del loro corpo da parte dei loro amanti e del mondo circostante. Le loro storie, però, appaiono più ridicole che tragiche. Oltre al fallimento del primo matrimonio, Helena scopre di essere stata ingannata e illusa dal protagonista Ludvík. Kožmín definisce, infatti, la protagonista «una vittima, una donna trasformata in semplice strumento che deve servire al compimento di una giustizia totalmente illusoria»⁸²⁴. Helena assume dei medicinali, sottratti al suo assistente Jindra, per porre rimedio al «male dell'anima»⁸²⁵, determinato dalla delusione amorosa. Consapevole che una dose eccessiva avrebbe potuto provocarle la morte, ingerisce ugualmente l'intero tubetto di medicinali, non per porre fine alla sua esistenza, ma spinta dal desiderio di gettare un rapido sguardo all'abisso della morte: «avevo la sensazione di avvicinarmi a piccoli passi a un abisso profondo, non per gettarmi giù, ma solo per dargli un'occhiata»⁸²⁶. Come nel caso di Elisabet de *Il simposio*, anche nel romanzo la tragedia di Helena non si realizza completamente. Jindra aveva, infatti, sostituito i medicinali con dei lassativi, evitando inconsapevolmente una catastrofe. Quando Ludvík raggiunge Helena, si compie però l'«immensa e tremenda umiliazione»⁸²⁷ della donna abbandonata e tradita: «Di fronte a me, seduta sulla tavoletta di legno, in un odore di latrina, c'era Helena»⁸²⁸. Al pari del comico *strip-tease* di Elisabet, anche lo spettacolo di Helena sulla latrina appare in tutta la sua comicità: «le mutandine [...] le erano rimaste arrotolate intorno alle ginocchia impedendole di camminare»⁸²⁹. Come l'infermiera viene respinta dall'amore, anche Helena, per la delusione amorosa di

⁸²¹ *Ivi*, p. 113.

⁸²² Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 53.

⁸²³ *Ibidem*.

⁸²⁴ Kožmín Zdeněk, *Il romanzo dell'esistenza in Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 87.

⁸²⁵ Kundera Milan, *Lo scherzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1991, p. 322.

⁸²⁶ *Ivi*, p. 323.

⁸²⁷ *Ivi*, p. 341.

⁸²⁸ *Ivi*, p. 337.

⁸²⁹ *Ivi*, p. 338.

Ludvík e lo spettacolo umiliante appena conclusosi, avverte per la prima volta una sensazione di solitudine e, assieme, di «devastazione»⁸³⁰: «ero stata abbandonata da tutti e il mio mondo era crollato»⁸³¹. François Ricard afferma che una delle scoperte romanzesche dello scrittore ceco corrisponde alla «percezione – o piuttosto l’esperienza – del mondo come spazio *devastato*»⁸³²; e sono le eroine kunderiane, in questo caso, a doverne prendere atto. Ciascuna di esse diventa l’«aspirante»⁸³³ suicida della propria storia tragicomica⁸³⁴.

Un’altra figura della «suicida»⁸³⁵, sorella delle precedenti, la ritroviamo in *Il libro del riso e dell’oblio*. La morte di Tamina ha luogo nella sesta parte del libro (*Gli angeli*) e, anche in questo caso, noi lettori non possiamo determinare se si tratti di una morte reale oppure sognata. Sforzandosi invano di trattenere il ricordo del marito defunto, Tamina comincia ad avvertire il peso dei ricordi. Scortata da Raphaël, la protagonista decide allora di raggiungere un’isola «dove le cose siano leggere come una brezza. Dove le cose siano senza più peso»⁸³⁶. La sensazione di leggerezza, però, diventa progressivamente intollerabile al punto tale che «Tamina avverte il malessere che emana dalle cose senza peso»⁸³⁷. La ragazza sceglie di morire piuttosto di continuare a vivere in un mondo dove domina l’oblio e l’assenza di ricordi: «voleva morire in mezzo all’acqua, lontana da ogni contatto, sola con i pesci»⁸³⁸. Anche la protagonista de *Il libro del riso e dell’oblio*, al pari di Elisabet ed Helena, avverte, in un qualche modo, la sensazione di «devastazione»⁸³⁹ del mondo circostante e prende atto del fatto che l’uomo non possa vivere nella leggerezza dell’oblio, essendo il nostro “io” la «somma di tutto ciò che ricordiamo»⁸⁴⁰.

⁸³⁰ Ricard François, *François Ricard legge Lo scherzo di Milan Kundera*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003, p. 14.

⁸³¹ Kundera Milan, *Lo scherzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1991, p. 337.

⁸³² Ricard François, *François Ricard legge Lo scherzo di Milan Kundera*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003, p. 17.

⁸³³ Ricard François, *L’ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull’opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 53.

⁸³⁴ Kožmín Zdeněk ha definito il personaggio di Helena «una vittima dalle caratteristiche tragicomiche», Kožmín Zdeněk, *Il romanzo dell’esistenza in Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 87.

⁸³⁵ Ricard François, *L’ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull’opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 53.

⁸³⁶ Kundera Milan, *Il libro del riso e dell’oblio*, Milano, Bompiani, 1985, p. 176.

⁸³⁷ *Ivi*, p. 201.

⁸³⁸ *Ivi*, p. 203.

⁸³⁹ Ricard François, *François Ricard legge Lo scherzo di Milan Kundera*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003, p. 14.

⁸⁴⁰ Roth Philip, *Conversazione a Londra e nel Connecticut con Milan Kundera*, in: *Chiacchiere di bottega: uno scrittore, i suoi colleghi e il loro lavoro*, a cura di P. Roth, Torino, Einaudi, 2004, p. 96.

In *L'immortalità*, invece, troviamo sia la figura della «suicida»⁸⁴¹ che dell'«aspirante tale»⁸⁴², rispettivamente nel personaggio dell'anonima ragazza, che decide di suicidarsi aspettando la propria morte seduta in mezzo a una strada, e il personaggio di Agnes, la quale ritiene che «nel vivere non c'è alcuna felicità»⁸⁴³ e che «quel che nella vita è insostenibile non è *essere* ma *essere il proprio io*»⁸⁴⁴. Agnes, pur avvertendo la propria estraneità dal mondo circostante, non ha il coraggio di porre fine alla sua esistenza. Al contrario, la ragazza suicida è determinata a sparire da un mondo a cui sente di non appartenere: «Teneva il petto rannicchiato [...] nel quale bruciava l'amara fiamma dell'io dolente [...] Desiderava un urto che la schiacciasse e spegnesse quella fiamma»⁸⁴⁵. I destini delle due donne, però, si incrociano e si invertono tra loro; Agnes, che non aveva il coraggio di togliersi la vita, muore in un incidente stradale, mentre cerca di evitare la ragazza suicida seduta in mezzo alla strada. La suicida, invece, esce incolume dall'incidente, ricongiungendosi con il mondo: «il mondo, quel mondo perduto che si rifiutava di sentirla, tornava a lei»⁸⁴⁶.

Un'altra figura che popola l'universo kunderiano è quella del «giovane»⁸⁴⁷. Ancora una volta, questa figura compare nella raccolta di *Amori ridicoli*, per essere poi recuperata nei romanzi della maturità. Il giovane studente di medicina Flajšman e il giovane redattore della cittadina termale, protagonisti rispettivamente delle novelle *Il simposio* e *Il dottor Havel vent'anni dopo*, introducono per la prima volta nell'opera di Kundera il tema della giovinezza. François Ricard definisce il concetto kunderiano di giovinezza come un'eccessiva «fiducia in se stessi e nella Storia, la sensazione di governare la propria vita, di conoscere la propria identità e di appartenere a un mondo stabile»⁸⁴⁸. La sicurezza del giovane, però, risulta essere del tutto illusoria, dimostrando come esso sia, in realtà, in balia della Storia e degli altri personaggi. Ad esempio, il giovane Flajšman, «grazioso e alto giovanotto»⁸⁴⁹ de *Il simposio*, ingannato dai suoi colleghi, si illude di poter

⁸⁴¹ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 53.

⁸⁴² *Ibidem*, p. 53.

⁸⁴³ Kundera Milan, *L'immortalità*, Milano, Adelphi Edizioni, 1993, p. 277.

⁸⁴⁴ *Ibidem*.

⁸⁴⁵ *Ivi*, p. 278.

⁸⁴⁶ *Ivi*, p. 279.

⁸⁴⁷ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 55.

⁸⁴⁸ Ricard François, *François Ricard legge Lo scherzo di Milan Kundera*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003, p. 35.

⁸⁴⁹ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 106.

conquistare l'amore sia della dottoressa che dell'infermiera Elisabet. Lo studente, troppo concentrato sul proprio sé, non è in grado di osservare e comprendere criticamente la realtà circostante, divenendo un vero e proprio zimbello agli occhi dei compagni e del narratore. I colleghi, infatti, lo illudono di poter conquistare l'amore di donne più mature e, addirittura, lo deridono, come nel caso di Elisabet che lo schernisce chiamandolo «poppante»⁸⁵⁰. Allo stesso tempo, i compagni manifestano compassione nei confronti della sua ingenuità, come il primario del reparto che «teneva fraternamente il braccio intorno alle spalle dello studente di medicina»⁸⁵¹ e gli rivolgeva «amichevoli effusioni»⁸⁵². Anche il giovane redattore della cittadina termale, in *Il dottor Havel vent'anni dopo*, si illude di divenire il nuovo Don Giovanni, succedendo all'ormai anziano Havel. Il giovane, ingannato dal suo stesso maestro Havel che lo persuade a riconoscere l'ormai svanito fascino della dottoressa Františka, si concede a lei. Anche il giovane redattore ostenta una sicurezza che invece non possiede, rivelandosi essere «un insicuro, viveva sempre in uno stato di dipendenza servile dalla gente che frequentava, e nei loro sguardi e nei loro giudizi cercava timorosamente di capire ciò che lui era e valeva»⁸⁵³.

Ne *Lo scherzo*, il giovane ufficiale di Ostrava e Jindra, l'assistente di Helena, ricalcano il personaggio del giovane di *Amori ridicoli*. Entrambi, dietro una spavalda e illusoria audacia, celano l'ingenuità e la debolezza proprie dell'età puerile. Jindra è un giovane ragazzo di vent'anni che cerca invano di dissimulare il proprio aspetto «incorreggibilmente infantile»⁸⁵⁴, al fine di conquistare l'amore di Helena. Il giovane, infatti, cerca di nascondere la propria titubanza «col modo di vestire (il giubbotto di pelle aveva le spalle larghe [...]) e col modo di comportarsi (il ragazzo appariva sicuro di sé, un po' volgare, a tratti affettava una specie di disinvolta indifferenza)»⁸⁵⁵. Ludvík, tuttavia, riesce ugualmente a percepire l'insicurezza del suo giovane rivale: «arrossiva, non riusciva a controllare bene la voce che diventava un po' stridula a ogni minima agitazione»⁸⁵⁶. Il protagonista, scrutando gli atteggiamenti di Jindra, ricorda che anche il

⁸⁵⁰ *Ivi*, p. 116.

⁸⁵¹ *Ivi*, p. 113.

⁸⁵² *Ibidem*.

⁸⁵³ *Ivi*, p. 180.

⁸⁵⁴ Kundera Milan, *Lo scherzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1991, p. 332.

⁸⁵⁵ *Ivi*, pp. 332-333.

⁸⁵⁶ *Ivi*, p. 333.

giovane comandante della caserma, nella quale era stato rinchiuso a fini di rieducazione politica, possedeva un simile comportamento. Il giovane ufficiale venticinquenne tentava, anch'egli come Jindra, di dissimulare il suo aspetto infantile; egli, infatti, «ci teneva che il suo comportamento facesse il più possibile impressione e incutesse rispetto»⁸⁵⁷. Il protagonista, a distanza di anni, confessa che «nel comandante non vedevo altro che un topo di fogna vendicativo e perfido, oggi invece lo vedo soprattutto come un giovane che recitava una parte»⁸⁵⁸. Il giovane recitava la parte del «superuomo di ferro»⁸⁵⁹, per essere all'altezza del ruolo che gli era stato affidato e conquistare il rispetto di prigionieri maturi e virili. La dissimulazione e la recitazione, dunque, appartengono alla «specie»⁸⁶⁰ del giovane che, da *Amori ridicoli* a *Lo scherzo*, esibisce una virilità e forza che, in realtà, gli sono estranee: «Non è colpa dei giovani se recitano; sono incompleti, ma vengono gettati in un mondo già completo e devono agire come se fossero completi anche loro»⁸⁶¹. Il protagonista de *Lo scherzo* può quindi asserire che l'età giovanile corrisponde a un «interminabile teatro d'ombre»⁸⁶², in cui i giovani attori fingono e recitano una parte che non appartiene loro.

L'incarnazione più completa del giovane si ritrova probabilmente nel poeta Jaromil de *La vita è altrove*. Definito dal narratore come «uno sbarbatello immaturo»⁸⁶³, Jaromil non riesce a conseguire una maturità personale, amorosa e artistica. Sylvie Richterová osserva che «l'azione principale del giovane poeta Jaromil consiste in un tentativo disperato e continuamente rinnovato di definire se stesso»⁸⁶⁴; il poeta, però, vittima dell'influenza materna, non riesce a conquistarsi «un'immagine autonoma»⁸⁶⁵. Come il giovane Flajšman di *Amori ridicoli*, anche Jaromil viene deriso dal quarantenne che, pur conoscendolo indirettamente dai racconti della rossa, lo beffeggia e disprezza: «il ragazzo lo divertiva a tal punto che conservava addirittura nel cassetto le poesie che la rossa riceveva da lui; le poesie gli sembravano detestabili»⁸⁶⁶.

⁸⁵⁷ *Ivi*, p. 104.

⁸⁵⁸ *Ivi*, p. 108.

⁸⁵⁹ *Ivi*, p. 109.

⁸⁶⁰ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 53.

⁸⁶¹ Kundera Milan, *Lo scherzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1991, p. 108.

⁸⁶² *Ivi*, p. 332.

⁸⁶³ Kundera Milan, *La vita è altrove*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, p. 137.

⁸⁶⁴ Richterová Sylvie, *I romanzi di Kundera e i problemi della comunicazione*, in: *Strumenti critici*, 1981, n. 45, p. 318.

⁸⁶⁵ Kundera Milan, *La vita è altrove*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, p. 138.

⁸⁶⁶ *Ivi*, p. 256.

Nel terzo romanzo ceco (*Il valzer degli addii*) un'altra delle «irradiazioni spettrali»⁸⁶⁷ del giovane è rappresentata da František, anch'egli ingannato dagli altri personaggi, al pari dei protagonisti di *Amori ridicoli*, Flajšman e il redattore. Růžena, infatti, si rifiuta di riconoscergli la paternità del figlio che porta in grembo, vergognandosi del suo aspetto puerile. Come tutti i personaggi appartenenti alla «famiglia»⁸⁶⁸ del giovane, anche František è «cieco e sordo»⁸⁶⁹ di fronte agli avvenimenti. La sua ingenuità e cecità si rivelano durante l'intero romanzo quando il giovane non comprende gli sforzi di Růžena di evitarlo, e, soprattutto, dopo la morte della donna, quando il ragazzo è ancora convinto di esserne il responsabile. Come il primario de *Il simposio* è mosso dalla tenerezza nei confronti dello studente di medicina, anche ne *Il valzer degli addii* il narratore esprime compassione nei confronti del giovane ingenuo: «(Povero František, vivrai tutta la tua vita senza capire nulla e saprai soltanto che il tuo amore ha ucciso la donna che amavi, [...])»⁸⁷⁰. Il personaggio del giovane, quindi, è uno dei protagonisti dell'opera kunderiana e, dalle novelle di *Amori ridicoli* ai romanzi della maturità, egli è «sempre caratterizzato dalla stessa inesperienza»⁸⁷¹.

Il personaggio del «libertino»⁸⁷² è un'ulteriore figura frequente nella scrittura kunderiana, già a partire dal primo racconto *Io, un povero dio*. Adolf, infatti, è uno scapolo che mentre cerca di sedurre Giovanna, si intrattiene con un'altra sua conquista⁸⁷³. Anche nella novella *Nessuno riderà*, il personaggio-narratore narra la propria sventura amorosa con Klára, svelando al lettore la sua natura di seduttore: «Sono pur sempre anch'io un donnaiolo»⁸⁷⁴. I vicini di casa, inoltre, lo accusano di aver trasformato la sua mansarda in un luogo di incontri con «varie coabitrici o visitatrici temporanee»⁸⁷⁵.

Nel secondo racconto della raccolta (*La mela d'oro dell'eterno desiderio*) i due protagonisti sono entrambi due donnaioli alla ricerca di avventure erotiche⁸⁷⁶. In

⁸⁶⁷ Richterová Sylvie, *I romanzi di Kundera e i problemi della comunicazione*, in: *Strumenti critici*, 1981, n. 45, p. 325.

⁸⁶⁸ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 53.

⁸⁶⁹ Kundera Milan, *Il valzer degli addii*, Milano, Adelphi Edizioni, 1977, p. 225.

⁸⁷⁰ *Ibidem*.

⁸⁷¹ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 55.

⁸⁷² *Ivi*, p. 57.

⁸⁷³ Woods Michelle, *Translating Milan Kundera*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006, p. 74.

⁸⁷⁴ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 24.

⁸⁷⁵ *Ivi*, p. 21.

⁸⁷⁶ Philip Roth, a proposito di *La mela d'oro dell'eterno desiderio*, dichiara che in questo racconto «il "dongiovannismo", molte volte attuato senza alcun contatto fisico, è interpretato come lo sport di un uomo

particolare, l'amico Martin continua a desiderare incontri erotici, anche finzionali, pur essendo sposato: «lui a casa ha una moglie giovane; e quel che è peggio; la ama [...]»⁸⁷⁷. Martin incarna la figura del donnaiolo kunderiano per antonomasia, ovvero un libertino che si destreggia tra avventure erotiche con donne sconosciute e l'amore per la propria moglie.

In *Il simposio e Il dottor Havel vent'anni dopo* è presente lo stesso personaggio del dottor Havel. Presentato ai lettori come un «Collezionista»⁸⁷⁸ di donne, Havel, durante la giovinezza, riusciva senza difficoltà a vantare un gran numero di conquiste. A distanza di vent'anni, in *Il dottor Havel vent'anni dopo*, quando ormai il fascino del giovane seduttore era pressoché svanito, Havel continua a ricercare avventure erotiche fugaci, nonostante sia sposato. Egli avverte la pesantezza dell'amore della bellissima moglie, preoccupata per la «terribile reputazione erotica del marito, il quale perciò le appariva sempre sfuggente e inafferrabile»⁸⁷⁹. Il peso dell'amore coniugale spinge, quindi, Havel a cercare la leggerezza dell'erotismo in altre donne.

Un altro personaggio kunderiano compreso nella «specie»⁸⁸⁰ di donnaioli compare, ad esempio, in *La vita è altrove*. Il lettore scopre che il quarantenne, protagonista della sesta parte del libro, è stato l'amante segreto della rossa. L'uomo, però, intrattiene rapporti erotici anche con altre donne, vivendo le diverse relazioni amorose con leggerezza e libertà: «il quarantenne non solo non esige fedeltà, ma si sentiva più sicuro se le sue amanti avevano dei legami seri»⁸⁸¹.

Anche nell'ultimo romanzo ceco (*L'immortalità*), e in particolare nella sesta parte del libro, compare il personaggio del libertino Rubens. Al pari del dottor Havel e Martin, anch'egli prosegue la sua caccia erotica parallelamente al matrimonio: «sebbene Rubens a tu per tu con la giovane moglie fosse tornato un lirico atleta dell'amore, non significa che avesse rinunciato per sempre alle lascivie erotiche»⁸⁸². Dopo il fallimento del

contro un team di donne», Roth Philip, *Su Amori ridicoli*, in: Milan Kundera, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 126.

⁸⁷⁷ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 53.

⁸⁷⁸ *Ivi*, p. 120.

⁸⁷⁹ *Ivi*, p. 176.

⁸⁸⁰ Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011, p. 53.

⁸⁸¹ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 254.

⁸⁸² Kundera Milan, *L'immortalità*, Milano, Adelphi Edizioni, 1993, p. 305.

matrimonio, Rubens recupera ancor di più il suo lato libertino che, tuttavia, non aveva mai abbandonato.

Il personaggio che incarna maggiormente la figura del donnaiolo, però, coincide con Tomáš, protagonista de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*. Nel corso dell'intero romanzo, Tomáš è costantemente in bilico tra la fedeltà per l'amore coniugale di Tereza e la sua natura di donnaiolo, a cui non riesce a rinunciare nemmeno dopo essersi sposato. Grazie al suo dongiovannismo, Tomáš riesce a ricavarsi uno spazio di libertà e spensieratezza, elementi preclusi invece dalla pesantezza dell'amore di Tereza. Come il quarantenne, anche Tomáš istituisce con le sue amanti un particolare tipo di relazione che definisce con il termine di «amicizia erotica»⁸⁸³, ovvero «un rapporto non sentimentale, quando un partner non accampa pretese sulla vita e la libertà dell'altro»⁸⁸⁴.

Tomáš, il donnaiolo kunderiano per eccellenza, condivide con gli altri libertini l'ostacolo del matrimonio che, tuttavia, non gli impedisce di dedicarsi ad altre avventure erotiche. Egli, inoltre, cerca di scoprire «quel milionesimo di diversità che distingue una donna dalle altre donne»⁸⁸⁵. Il dongiovannismo è un tema fondamentale nell'universo kunderiano e presente fin da *Amori ridicoli*; esso rappresenta uno strumento di conoscenza⁸⁸⁶, attraverso cui è possibile esplorare «il mistero dell'io femminile»⁸⁸⁷ e indagare così l'universo esistenziale.

⁸⁸³ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 20.

⁸⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁸⁵ *Ivi*, p. 204.

⁸⁸⁶ Boisen Jørn, *La solitudine di Eros: il paradosso dell'eroticismo nell'Insostenibile leggerezza dell'essere*, in: Milan Kundera, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 199-201.

⁸⁸⁷ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 204.

6.2 Il mito: da *Amori ridicoli* all'universo romanzesco kunderiano

Milan Kundera gioca con i grandi miti della civiltà classica e occidentale, demitizzandoli e parodizzandoli nelle sue opere⁸⁸⁸. La parodia dei grandi miti si riscontra, per la prima volta, in *Amori ridicoli* e, in particolare, nel racconto centrale della raccolta (*Il simposio*). Il dottor Havel incarna il personaggio mitico del «Don Giovanni»⁸⁸⁹ per il suo atteggiamento libertino e le sue innumerevoli conquiste. Havel vive, però, in un'epoca totalmente diversa rispetto a quella del «Grande Conquistatore»⁸⁹⁰; la sua è l'età della tarda modernità in cui «ogni fardello ha perso il suo peso. I macigni sono diventati piume»⁸⁹¹. Mentre il personaggio tragico del Don Giovanni «finì all'inferno»⁸⁹² per aver trasgredito le leggi morali e del pudore, Havel invece stravolge il modello del «Grande Conquistatore»⁸⁹³, limitandosi «ad applicare ubbidiente, [...], le convenzioni e le leggi, perché il collezionismo è entrato nel novero delle buone maniere»⁸⁹⁴ e nella sua epoca nessuna conquista è «impossibile»⁸⁹⁵. Se il grande seduttore rappresenta la tragedia, essendo disposto a bruciare all'inferno pur di conseguire le sue conquiste erotiche, il dottor Havel è invece un semplice «personaggio da commedia»⁸⁹⁶, che può godere senza difficoltà del piacere dell'erotismo. Il rovesciamento del tragico mito del Don Giovanni ha luogo in un'età tardo-moderna, durante la quale la tragedia, le leggende e i miti si trasformano in farsa. In quest'epoca, il protagonista de *Il simposio* non sembra essere in grado di corrispondere al grande paradigma del mito. Oltre a Havel, anche gli altri personaggi kunderiani libertini, dal quarantenne de *La vita è altrove*, a Tomáš de *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, fino a Rubens de *L'immortalità*, non devono affrontare la tragica e ardua impresa della conquista. L'erotismo, nelle opere dello scrittore, rappresenta il polo della leggerezza, al contrario dell'amore coniugale che è «sì dolce, ma anche pesante»⁸⁹⁷. Fin da *La mela d'oro dell'eterno desiderio* i due

⁸⁸⁸ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 108.

⁸⁸⁹ Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 120.

⁸⁹⁰ *Ibidem*.

⁸⁹¹ *Ibidem*.

⁸⁹² *Ibidem*.

⁸⁹³ *Ibidem*.

⁸⁹⁴ *Ivi*, p. 121.

⁸⁹⁵ *Ibidem*.

⁸⁹⁶ *Ivi*, p. 122.

⁸⁹⁷ *Ivi*, p. 176.

protagonisti, infatti, si dilettono in avventure erotiche frivole e leggere a differenza del mitico seduttore che «portava sulle spalle un fardello drammatico»⁸⁹⁸. Květoslav Chvatík osserva che, a confronto dei grandi personaggi del mito, i personaggi romanzeschi «incarnano la negatività di questi “modelli” nella tarda modernità, in un’epoca nella quale i maggiori modelli di comportamento non possono essere citati se non in modo ironico»⁸⁹⁹.

Nel romanzo *La vita è altrove* emerge, invece, il mito di Narciso. Come il personaggio del mito, anche il poeta Jaromil è prigioniero della sua immagine e della volontà di affermarla da un punto di vista sessuale e artistico. Sylvie Richterová osserva che «nel mondo di Jaromil ogni cosa diventa specchio; dagli oggetti che riempiono la sua stanza alle persone, tutto gli restituisce la sua immagine: ma quell’immagine è instabile ed evanescente»⁹⁰⁰. Nonostante i tentativi, il poeta non riesce a impossessarsi di un’«immagine autonoma»⁹⁰¹ che lo rappresenti all’esterno. Anche in questo caso il mito classico viene rovesciato; a differenza di Narciso, infatti, la morte del poeta è tutt’altro che tragica. Si tratta di una banale morte, provocata da una polmonite, che non può essere eletta a morte eroica.

Il mito del Narciso era già stato introdotto, implicitamente, ne *Il simposio di Amori ridicoli* attraverso il personaggio di Flajšman. Il giovane studente, infatti, «si vedeva, la qual cosa lo sdoppiava in continuazione»⁹⁰² e, come Narciso, rischia di perdere il contatto con la realtà talmente si diletta della sua vista e della sua immagine.

Nel secondo romanzo ceco, inoltre, è presente anche il mito di Edipo. Il rapporto edipico di Jaromil con la madre gli impedisce di maturare ed è, soprattutto, la crescita sessuale ad essere ostacolata dalla presenza materna oppressiva e invadente. Inoltre, sempre a proposito del giovane protagonista de *La vita è altrove*, Sylvie Richterová nota che «il suo volto viene continuamente assorbito da quello della madre»⁹⁰³, nonostante Jaromil si sforzi invano di procurarsi un’identità propria e indipendente. L’influenza

⁸⁹⁸ *Ivi*, p. 120.

⁸⁹⁹ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 108.

⁹⁰⁰ Richterová Sylvie, *I romanzi di Kundera e i problemi della comunicazione*, in: *Strumenti critici*, 1981, n. 45, p. 320.

⁹⁰¹ Kundera Milan, *La vita è altrove*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, p. 138.

⁹⁰² Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994, p. 111.

⁹⁰³ Richterová Sylvie, *I romanzi di Kundera e i problemi della comunicazione*, in: *Strumenti critici*, 1981, n. 45, p. 320.

materna è talmente soffocante da imprimere la sua impronta perfino nell'aspetto del figlio: «sentì, quasi con terrore, che quello che aveva sul suo volto era il sorriso della madre!»⁹⁰⁴, e ancora «sentiva che aveva la madre incollata sul volto»⁹⁰⁵.

La tragedia del mito di Edipo, però, non viene riproposta nel romanzo. Al contrario, Jaromil vorrebbe limitare l'influenza materna, cercando inutilmente di scappare dalla madre⁹⁰⁶.

Come afferma Květoslav Chvatík, i protagonisti de *Lo scherzo* e *Il valzer degli addii*, rispettivamente Ludvík e Jakub, incarnano il «mito di Amleto»⁹⁰⁷. La tragicità di Amleto viene sostituita, anche in questo caso, dalla farsa e dalla leggerezza, a testimonianza di come il mito nelle opere kunderiane venga riutilizzato in tono parodico. Se Amleto avverte tragicamente il peso delle proprie azioni, questo non accade ai protagonisti kunderiani. Ludvík, compiendo la sua vendetta ai danni di Helena, si trasforma nel suo oppressore. Inizialmente il protagonista sembra provare rimorso per la tragedia di Helena che si stava per consumare e della quale ne era responsabile. Tuttavia, nella conclusione, Ludvík realizza con leggerezza che, in nessun caso, la vicenda si sarebbe potuta rivelare letale la donna: «la disperazione di Helena aveva regolato i conti con la vita a una distanza di tutta sicurezza dalla soglia della morte»⁹⁰⁸. La stessa leggerezza che avverte Ludvík, nonostante il suo coinvolgimento nel tentato suicidio di Helena, accomuna anche il protagonista de *Il valzer degli addii*. Jakub causa la morte dell'infermiera Růžena ma, a differenza di Amleto, non percepisce la gravità della sua azione e non cede al peso dei suoi rimorsi: «E Jakub si meraviglia che il suo atto sia così leggero, che non pesi nulla, che non lo opprima»⁹⁰⁹. I personaggi di Ludvík e Jakub, dunque, contribuiscono a parodizzare il mito amletico, compiendo le loro vendette senza rimorsi né titubanze.

Ne *L'insostenibile leggerezza dell'essere* vengono evocati, contemporaneamente, il mito di Mosè, Edipo, Romolo e Remo. Secondo i rispettivi miti, infatti, essi, ancora neonati, vengono abbandonati ciascuno in una cesta per essere poi salvati. Allo stesso modo, anche Tomáš immagina che Tereza si sia presentata nella sua vita come una

⁹⁰⁴ Kundera Milan, *La vita è altrove*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, p. 138.

⁹⁰⁵ *Ibidem*.

⁹⁰⁶ La parte quarta del romanzo è intitolata «Il poeta in fuga», *Ivi*, p. 149.

⁹⁰⁷ Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, p. 108.

⁹⁰⁸ Kundera Milan, *Lo scherzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1991, p. 342.

⁹⁰⁹ Kundera Milan, *Il valzer degli addii*, Milano, Adelphi Edizioni, 1977, p. 228.

bambina abbandonata e bisognosa di protezione: «gli sembrava che fosse un bambino che qualcuno aveva messo in una cesta spalmata di pece e affidato alla corrente di un fiume»⁹¹⁰. Contrariamente ai personaggi mitici e religiosi sopraccitati, Tereza è una donna matura e adulta, anche se la sua fragilità la rende, agli occhi del protagonista, una bambina da salvare. Nonostante il confronto implicito con questi grandi miti, Tereza non riuscirà a corrispondere ai paradigmi positivi incarnati dagli eroi mitici, i quali riescono a compiere imprese memorabili. Tereza, invece, condurrà parodicamente un'esistenza del tutto anonima e ordinaria, scontrandosi solamente con i tormenti della gelosia per il marito.

L'impiego del mito nelle opere kunderiane si estende dal laboratorio tematico di *Amori ridicoli* fino alla scrittura romanzesca in francese, in particolare nell'opera *L'ignoranza*. Alla storia degli emigrati Irena e Josef si intreccia anche la storia del mito di Ulisse, l'esule per antonomasia⁹¹¹. Mentre Ulisse avverte la nostalgia della sua patria dopo essere stato per vent'anni distante dalla sua Itaca, né Irena né Josef percepiscono la grandezza del mito del «grande ritorno»⁹¹². Josef ritorna a Praga solamente per mantenere fede a una promessa fatta alla moglie defunta, mentre Irena sente di non poter più appartenere al suo paese. Il ritorno dei due personaggi romanzeschi è completamente insignificante, rovesciando così il significato del grande mito classico: «Per Irena e Josef non esiste più nessuna epopea del ritorno»⁹¹³.

Nell'universo romanzesco kunderiano, dunque, i diversi miti vengono ripresi in forma parodica, come nel caso de *L'ignoranza* in cui il mito del ritorno non può realizzarsi.

L'autore, a partire dalla profanazione del mito del Don Giovanni in *Amori ridicoli*, per poi proseguire nei successivi romanzi, si serve del mito secondo una modalità del tutto particolare, profanandolo e parodizzandolo. Tale elemento rappresenta una delle novità dell'opera kunderiana e consiste nel far «coesistere nello stesso spazio il mito e le situazioni esistenziali che possono profanarlo»⁹¹⁴, al fine di esplorare così ulteriori possibilità esistenziali diverse da quelle proposte dal mito.

⁹¹⁰ Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985, p. 14.

⁹¹¹ Massimo Rizzante definisce Ulisse «l'eroe del ritorno, l'eroe nostalgico che soffre della lontananza da Itaca e vuole a tutti i costi farvi ritorno», Rizzante Massimo, *L'Arte della fuga romanzesca. Sull'Ignoranza di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 322.

⁹¹² *Ivi*, p. 321.

⁹¹³ *Ivi*, p. 322.

⁹¹⁴ *Ivi*, p. 323.

Conclusioni

Il lavoro di analisi dell'opera di Milan Kundera ha permesso di riconsiderarne il percorso letterario da una prospettiva diacronica. Secondo lo studio condotto, la conversione dello scrittore dal mondo della poesia a quello della prosa appare meno drastica e definitiva rispetto a quanto affermato dallo stesso autore. L'analisi ha infatti rilevato molteplici punti di convergenza tra la scrittura poetica kunderiana e quella prosastica, rendendo la transizione da un genere all'altro più sfumata e meno marcata. Lo stile prosastico e narrativo dei versi kunderiani, la presenza dell'interlocutore in *Monologhi* e la ripresa di alcuni motivi tematici, avvicinano la scrittura poetica dell'autore a quella romanzesca. Il lavoro conferma, dunque, che esiste una continuità tematica e narrativa non solo tra le novelle di *Amori ridicoli* e i romanzi successivi, ma anche tra i componimenti poetici, in particolare la raccolta poetica di *Monologhi*, e i racconti. *Amori ridicoli* rappresenta quindi un punto di raccordo tra i due percorsi letterari dello scrittore ceco, quasi un anello di congiunzione tra due generi letterari apparentemente lontani ed estranei tra loro.

Il lavoro ha, inoltre, permesso di mettere in evidenza la continuità narrativa e tematica che intercorre tra le novelle e i grandi romanzi scritti in ceco. *Amori ridicoli* può essere infatti equiparata a una vera e propria officina di lavoro e sperimentazione per il romanziere che impiega tecniche narrative e costruzioni tematiche per poi perfezionarle nelle opere della maturità. Il lavoro si è incentrato su un'analisi testuale che ha permesso di verificare la coincidenza tra gli aspetti narrativi di *Amori ridicoli* e quelli dei romanzi, a partire dalla presenza del narratore autoriale, uno dei tratti più caratteristici dello stile kunderiano, presente in tutti i romanzi da *La vita è altrove* all'*Immortalità*. Tale elemento comincia, tuttavia, a emergere in tre racconti di *Amori ridicoli*, rispettivamente *Il simposio*, *Il dottor Havel vent'anni dopo* e *Eduard e Dio*. La ricerca testuale ha inoltre permesso di osservare come lo scrittore abbia cercato di riprodurre una narrazione polifonica fin dalle novelle *Il falso autostop* e *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti*. Il cambiamento di prospettiva tra i personaggi anticipa la tecnica della compresenza di più voci de *Lo scherzo*. L'analisi testuale si è inoltre soffermata sull'inserimento del registro saggistico all'interno della narrazione romanzesca: i grandi e articolati saggi romanzeschi (*Il libro del riso e dell'oblio*, *L'insostenibile leggerezza*

dell'essere e *L'immortalità*) sono presenti *in nuce* già negli *Amori ridicoli*. Un aspetto rilevante, non frequentemente messo in evidenza dalla critica letteraria, riguarda la presenza della riflessione saggistica anche all'interno della primissima novella composta dall'autore (*Io, un povero dio*), poi esclusa dall'edizione definitiva.

Il lavoro perseguiva anche l'obiettivo di mettere in luce come la continuità tematica e narrativa dell'opera kunderiana, a partire da *Amori ridicoli*, non implichi la costruzione di un universo romanzesco del tutto omogeneo e indistinto. All'interno del coeso *corpus* romanzesco di Milan Kundera, l'analisi testuale evidenzia infatti la progressiva elaborazione di tecniche letterarie che, sperimentate nei racconti, vengono riprese e sviluppate nei romanzi, con una maggiore consapevolezza stilistica e compositiva. Il narratore autoriale che emerge in *Amori ridicoli*, e in particolare nelle prose *Il simposio*, *Il dottor Havel vent'anni dopo* ed *Eduard e Dio*, non coincide ad esempio totalmente con il narratore autoriale dei grandi romanzi. Se nei racconti esso interviene per commentare le azioni dei suoi personaggi, svelando così la finzione letteraria della storia romanzesca, nei romanzi cechi lo spazio testuale che riesce a ritagliarsi è di gran lunga superiore. Inoltre, ne *L'immortalità* la presenza del narratore autoriale permette di infrangere in modo ancora più esplicito la legge della verosimiglianza, con la paradossale scena del narratore che, oltre ad assumere la maschera dell'autore, incontra i suoi stessi personaggi fino a dialogare con loro.

Anche la narrazione polifonica, accennata in *Amori ridicoli*, assume una maggiore raffinatezza lungo il percorso letterario dell'autore. Il cambiamento di prospettiva tra i due personaggi de *Il falso autostop* e de *Che i vecchi morti cedano il posto ai giovani morti* si moltiplica nel primo romanzo ceco (*Lo scherzo*), con la compresenza di quattro voci narranti, che espongono la propria prospettiva in un registro stilistico differente gli uni dagli altri. Anche l'intreccio del registro saggistico nelle narrazioni romanzesche è un elemento presente, in embrione, in *Amori ridicoli*. Tuttavia, nei romanzi cechi il registro saggistico non si organizza solamente in brevi digressioni o inserti saggistici saltuari, ma assume una maggiore articolazione tanto da dar vita a veri e propri saggi romanzeschi che costituiscono un racconto parallelo alla storia narrata.

Gli aspetti narrativi esaminati permettono di comprendere, usando le parole di Simona Carretta, l'«audacia compositiva»⁹¹⁵ della scrittura romanzesca kunderiana, un'audacia

⁹¹⁵ Carretta Simona, *Il romanzo a variazioni*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2019, p. 200.

che lo scrittore raggiunge nei romanzi cechi e poi francesi e che, tuttavia, risulta già accennata in *Amori ridicoli*.

Bibliografia

- Aragon Louis, *Questo romanzo che considero un capolavoro*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 91-95
- Arvin Neil C., *The Comédie-Vaudeville of Scribe*, «The Sewanee Review», vol. 26, no. 4, 1918, pp. 474-484
- Arvin Neil C., *The Technique of Scribe's "Comédies-Vaudevilles"*, «Modern Philology», vol. 16, no. 3, 1918, pp. 159-165
- Bachtin Michail, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979
- Bachtin Michail, *Dostoevskij: Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1980
- Bettiza Enzo, *La primavera di Praga. 1968: la rivoluzione dimenticata*, Milano, Mondadori, 2008
- Boisen Jørn, *La solitudine di Eros: il paradosso dell'erotismo nell'Insostenibile leggerezza dell'essere*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 194-204
- Caccamo Francesco, *Una primavera lunga quaranta anni. Le interpretazioni del 1968 cecoslovacco*, in: «eSamizdat, Rivista di culture di paesi slavi», *Maledetta Primavera: il 1968 a Praga*, a cura di A. Catalano, S. Guagnelli, vol. VII, no. 2-3, 2009, pp. 81-92
- Caccamo F., Helan P., Tria M., *Primavera di Praga, risveglio europeo*, Firenze, Firenze University Press, 2011
- Calvino Italo, *L'insostenibile leggerezza dell'essere di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 180-185
- Carretta Simona, *Composizione versus combinazione: Kundera e il ritorno alla forma*, in: «Il Verri», *Romanzo/Musica*, n. 71 (2019), Milano, Edizioni del Verri, 2019, pp. 40-51
- Carretta Simona, *Il romanzo a variazioni*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2019
- Catalano Alessandro, *La concezione del romanzo in Milan Kundera*, in: *Il romanzo: autori e stili. Saggi sulla narrativa contemporanea*, a cura di A. Catalano e K. Renna, Roma, Grafikarte, 1997, pp. 125-155
- Catalano Alessandro, *Sole rosso su Praga. La letteratura ceca tra socialismo e underground (1945-1959). Un'interpretazione*, Roma, Bulzoni, 2004
- Catalano Alessandro, *Metamorfosi di un mito: Julius Fučík e Milan Kundera tra stalinismo e normalizzazione*, in: «eSamizdat, Rivista di culture di paesi slavi», *Maledetta Primavera: il 1968 a Praga*, a cura di A. Catalano, S. Guagnelli, vol. VII, no. 2-3, 2009, pp. 15-27
- Catalano Alessandro, *Quella maledetta Primavera del 1968 a Praga*, in: «eSamizdat, Rivista di culture di paesi slavi», *Maledetta Primavera: il 1968 a Praga*, a cura di A. Catalano, S. Guagnelli, vol. VII, no. 2-3, 2009, pp. 173-180
- Celati Gianni, *La telepatia sentimentale di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 215-219
- Češka Jakub, *The Fundamentals of Milan Kundera's Poetics*, «Renyxa», No.12, 2022, pp. 222-250
- Chvatík Květoslav, *Un duplice malinteso*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 121-122
- Chvatík Květoslav, *Il mondo romanzesco di Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004

- Chvatík Květoslav, *La politica culturale in Cecoslovacchia dal 1945 al 1980*, in: «eSamizdat, Rivista di culture di paesi slavi», *Maledetta Primavera: il 1968 a Praga*, a cura di A. Catalano, S. Guagnelli, vol. VII, no. 2-3, 2009, pp. 185-210
- Citati Pietro, *La gioiosa freddezza di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 301-303
- Clementi Marco, *Cecoslovacchia*, Milano, Unicopli, 2007
- Colangelo Stefano, *Nota per una lettura contrappuntistica di Milan Kundera*, in: «Il Verri», *Romanzo/Musica*, n. 71 (2019), Milano, Edizioni del Verri, 2019, pp. 14-20
- Fuentes Carlos, *Milan Kundera: l'idillio segreto*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 131-148
- Genette Gérard, *Figure III: Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986
- Jirous Ivan M., *La cultura ceca underground degli anni Settanta e Ottanta*, in: «eSamizdat, Rivista di culture di paesi slavi», *Maledetta Primavera: il 1968 a Praga*, a cura di A. Catalano, S. Guagnelli, vol. VII, no. 2-3, 2009, pp. 151-155
- Klimešová Marie, *Dalla liberalizzazione alla normalizzazione. Limiti e conquiste della libertà nell'arte ceca degli anni Sessanta*, in: «eSamizdat, Rivista di culture di paesi slavi», *Maledetta Primavera: il 1968 a Praga*, a cura di A. Catalano, S. Guagnelli, vol. VII, no. 2-3, 2009, pp. 29-34
- Klimešová Marie, *L'arte ceca dopo la fine della Primavera*, in: «eSamizdat, Rivista di culture di paesi slavi», *Maledetta Primavera: il 1968 a Praga*, a cura di A. Catalano, S. Guagnelli, vol. VII, no. 2-3, 2009, pp. 73-79
- Knoop Christine A., *Kundera and the Ambiguity of Authorship*, London, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, 2011
- Kožmín Zdeněk, *Il romanzo dell'esistenza*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 86-89
- Kundera Milan, *Člověk zahrada širá*, Praha, Československý spisovatel, 1953
- Kundera Milan, *Směšné lásky. Tři melancholické anekdoty*, Praha, Československý spisovatel, 1963
- Kundera Milan, *Druhý sešit Směšných lásek*, Praha, Československý spisovatel, 1965
- Kundera Milan, *Il piccolo e il grande*, in: *Praga 1968, le idee del nuovo corso: Letterární listy, marzo-agosto 1968*, a cura di J. Čech, Bari, Laterza, 1968, pp. 458-461
- Kundera Milan, *Monology*, Praha, Československý spisovatel, 1969
- Kundera Milan, *Amori ridicoli: racconti*, traduzione di Serena Vitale, Milano, Mondadori, 1973
- Kundera Milan, *La vita è altrove*, Trento, Arnoldo Mondadori Editore, 1976
- Kundera Milan, *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano, Bompiani, 1985
- Kundera Milan, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Milano, Adelphi Edizioni, 1985
- Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1988
- Kundera Milan, *Lo scherzo*, Milano, Adelphi Edizioni, 1991
- Kundera Milan, *Jacques e il suo padrone: omaggio a Denis Diderot in tre atti*, Milano, Adelphi Edizioni, 1993
- Kundera Milan, *L'immortalità*, Milano, Adelphi Edizioni, 1993
- Kundera Milan, *Amori ridicoli*, Milano, Adelphi Edizioni, 1994
- Kundera Milan, *Il valzer degli addii*, Milano, Adelphi Edizioni, 1997
- Kundera Milan, *L'identità*, Milano, Adelphi Edizioni, 1997
- Kundera Milan, *La lentezza*, Milano, Adelphi Edizioni, 1999
- Kundera Milan, *I testamenti traditi*, Milano, Adelphi Edizioni, 2002

- Kundera Milan, Lettera di Milan Kundera al «Times», in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 99-100
- Kundera Milan, Nota di Milan Kundera su *Amori ridicoli*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 130
- Kundera Milan, Nota di Milan Kundera su *Lo scherzo*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 85
- Kundera Milan, Nota di Milan Kundera su *Il valzer degli addii*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 162-163
- Kundera Milan, Nota di Milan Kundera su *Jacques e il suo padrone*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, p. 166
- Kundera Milan, Nota di Milan Kundera su *L'immortalità*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 249-252
- Kundera Milan, *L'ignoranza*, Milano, Adelphi Edizioni, 2003
- Kundera Milan, *Il sipario*, Milano, Adelphi Edizioni, 2005
- Kundera Milan, *Un incontro*, Milano, Adelphi Edizioni, 2009
- Kundera Milan, *La festa dell'insignificanza*, Milano, Adelphi Edizioni, 2013
- Kundera Milan, *Un occidente prigioniero o La tragedia dell'Europa centrale*, Milano, Adelphi Edizioni, 2022
- Ladda Gianluca e Piras Marcello, *La musica in Milan Kundera*, in «Rivista Italiana Di Musicologia», vol. 38, no.1, 2003, pp. 119-137
- Lainé Pascal, *Il valzer degli addii*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 150-158
- Marchi Giovanni, *Teatro francese dal "vaudeville" all'avanguardia*, Roma, Bulzoni Editore, 1975
- Massé Arnaud, *L'autore e il narratore*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 190-192
- McEwan Ian, *An Interview with Milan Kundera*, Granta, 1984
- McEwan Ian, *Stato di amnesia*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 177-179
- Mella Stefania, *La polemica tra Milan Kundera e Václav Havel sul destino ceco quarant'anni dopo*, in: «eSamizdat, Rivista di culture di paesi slavi», *Maledetta Primavera: il 1968 a Praga*, a cura di A. Catalano, S. Guagnelli, vol. VII, no. 2-3, 2009, pp. 505-538
- Moscato Antonio, *La ferita di Praga: dalla primavera di Dubcek al rinnovamento di Gorbaciov*, Roma, Edizioni Associate, 1988
- Nardon Walter, *La parte e l'intero: l'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, 2007
- Pavel Thomas G., *Le vite del romanzo: una storia*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2015
- Pichova Hana, *The Narrator in Milan Kundera's The Unbearable Lightness of Being*, in «The Slavic and East European Journal», vol. 36, no. 2, 1992, pp. 217-226
- Pochoda Elizabeth, *Il valzer degli addii*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 159-161
- Pons Silvio, *Il comunismo italiano e il '68 praghese*, in: «eSamizdat, Rivista di culture di paesi slavi», *Maledetta Primavera: il 1968 a Praga*, a cura di A. Catalano, S. Guagnelli, vol. VII, no. 2-3, 2009, pp. 47-50
- Ricard François, *Lo sguardo degli amanti*, in: *Milan Kundera*, «Riga», n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 311-317

- Ricard François, *François Ricard legge Lo scherzo di Milan Kundera*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003
- Ricard François, *L'ultimo pomeriggio di Agnes: saggio sull'opera di Milan Kundera*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2011
- Richterová Sylvie, *I romanzi di Kundera e i problemi della comunicazione*, in: *Strumenti critici*, 1981, n. 45, pp. 308-334
- Rizzante Massimo, *L'Arte della fuga romanzesca. Sull'Ignoranza di Milan Kundera*, in: *Milan Kundera, «Riga»*, n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 321-332
- Roth Philip, *In defence of intimacy*, London Times Magazine, 1984
- Roth Philip, *Su Amori ridicoli*, in: *Milan Kundera, «Riga»*, n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 125-128
- Roth Philip, *Conversazione a Londra e nel Connecticut con Milan Kundera*, in: *Chiacchiere di bottega: uno scrittore, i suoi colleghi e il loro lavoro*, a cura di P. Roth, Einaudi, Torino, 2004, pp. 89-99
- Rushdie Salman, *Una risata sovversiva*, in: *Milan Kundera, «Riga»*, n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 96-98
- Salmon Christian, *Intervista con Milan Kundera*, Roma, Edizioni Minimum fax, 1999
- Scarpetta Guy, *Divertimento à la française*, in: *Milan Kundera, «Riga»*, n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 283-295
- Scarpetta Guy, *Musica e verità. Su L'arte del romanzo*, in: *Milan Kundera, «Riga»*, n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 267-274
- Steinby Liisa, *Kundera and the Modernity*, West Lafayette, Purdue University Press, 2013
- Tabucchi Antonio, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, in: *Milan Kundera, «Riga»*, n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 186-188
- Terni Jennifer, *A Genre for Early Mass Culture: French Vaudeville and the City, 1830-1848*, «Theatre Journal», vol. 58, no. 2, 2006, pp. 221-248
- Updike John, *Il libro del riso e dell'oblio*, in: *Milan Kundera, «Riga»*, n. 20, a cura di M. Rizzante, Milano, Marcos Y Marcos 2002, pp. 171-176
- Vít Závodský, "Směšné lásky" Milana Kundery, «Sborník prací Filosofické Fakulty Brněnské university», vol. 15, 1966, n. 13, pp. 45-55
- Vitali Ilaria, *Aritmetica dell'emigrazione: viaggio nella letteratura dell'esilio e nei problemi della comunicazione attraverso l'opera di Milan Kundera*, Torino, L'harmattan Italia, 2003
- Woods Michelle, *Translating Milan Kundera*, Clevedon, Multilingual Matters, 2006